

Н. Б. Кириллова



**ПАРАДОКСЫ
МЕДИЙНОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ**

Избранные статьи

Н. Б. Кириллова

**ПАРАДОКСЫ
МЕДИЙНОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ**

Избранные статьи

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2017

ББК С523

К 431

Кириллова, Н. Б.

К 431 Парадоксы медийной культуры : избр. статьи / Н. Б. Кириллова. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та. 2017. — 452 с.

ISBN 978-5-7996-2228-2

В книге рассматриваются парадоксы развития медийной культуры как феномена информационной эпохи XX—XXI веков, влияние новых медиа на развитие современных гуманитарных наук. В издание вошли избранные статьи автора, опубликованные в разные годы в ведущих отечественных и международных журналах и научных изданиях.

Издание предназначено для преподавателей, аспирантов и студентов гуманитарной направленности, а также работников медиасферы: журналистов, специалистов кино и телевидения, PR-менеджеров, политтехнологов и всех тех, кому интересны исследования проблем современных медиатехнологий.

ББК С523

ISBN 978-5-7996-2228-2

©Кириллова Н.Б., 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	5
РАЗДЕЛ 1. МЕДИАКУЛЬТУРА В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ	7
1.1. Глобальная медиасреда и эволюция медиакультуры	7
1.2. Метаморфозы медиа как вызовы информационной эпохи	20
1.3. Роль медиакультуры в интеграции социокультурного пространства	36
1.4. Языковые технологии в медиакультуре как кодификаторы реальности	43
1.5. Многообразие культур в глобальном медиaprостранстве и поиск новой идентичности	51
1.6. Экранная культура как конструкт «виртуальной реальности»	67
РАЗДЕЛ 2. МЕДИА. ЛИЧНОСТЬ. ОБЩЕСТВО	79
2.1. Медиареальность как новая социокультурная среда обитания человека	79
2.2. Медиакультура и социум: от диалога к полилогу культур	88
2.3. Франкенштейн эпохи массмедиа	101
2.4. Медиа — личность — общество: критерии социально-психологического взаимодействия	125
2.5. «Номо medium» как объект и субъект информационной эпохи	135
2.6. Фестиваль аудиовизуальных искусств как индикатор развития региональной медиакультуры	151
2.7. Mass media education as the factor of teaching mass media culture of individuals	168
РАЗДЕЛ 3. ЭКРАН И СЛОВО: АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ ...	180
3.1. Кино и театр: эволюция форм актерского творчества	180
3.2. Остается ли кино локомотивом экранной культуры?	198
3.3. Макромир Михаила Булгакова в зеркале экранной культуры	212
3.4. ...Нравственность есть правда... философия творчества Василия Шукшина	237
3.5. Феномен творчества Андрея Тарковского: духовная миссия художника	263
3.6. Экранная публицистика как метафора эпохи демократии	281
3.7. Кинолетописец Урала	293
3.8. «Провинциальное» кино на международных орбитах	302

РАЗДЕЛ IV. МЕДИА В СИСТЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ	
ГУМАНИТАРНЫХ НАУК	316
4.1. Теоретические основы медианауки в междисциплинарной перспективе	316
4.2. Медиакультура как объект исследования	331
4.3. Evolution of media culture in the context of mcluhan's typology: history, reality, prospects	348
4.4. Медиакультура как новая мифология	370
4.5. Phenomenon of media culture as a system of signs.....	385
4.6. Медиаобразование как культурологический проект	397
4.7. State media policy as catalyst of russian modernization process	406
4.8. Медиаменеджмент как феномен управленческой культуры информационной эпохи	416
4.9. Concepts of mediology as a synthetic science of XXI century.....	429
ПРИЛОЖЕНИЯ	445
БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА	445
СПИСОК ОСНОВНЫХ МОНОГРАФИЙ, НАУЧНЫХ СБОРНИКОВ И УЧЕБНЫХ ИЗДАНИЙ, ПОДГОТОВЛЕННЫХ	
Н. Б. КИРИЛЛОВОЙ	448

ОТ АВТОРА

Данный сборник можно рассматривать как своеобразное продолжение изданной в 2002 году книги «Кинометаморфозы» (издательство «Банк культурной информации», г. Екатеринбург), в которую вошли разножанровые работы автора 1970–1990-х годов: рецензии, портреты, интервью, статьи, посвященные проблемам отечественного кинематографа в контексте социально-культурной модернизации общества на рубеже XX–XXI веков. В книге был обобщен киноведческий опыт автора — теоретика экранного искусства, критика, публициста, менеджера кино и ТВ. Понятно, что работы, написанные в переломную эпоху, несли на себе печать того драматичного для страны времени, когда рушились основы социалистической идеологии, когда отечественная культура находилась в глубоком кризисе, а кино переживало состояние «клинической смерти» во второй половине 1990-х годов.

В книге «Парадоксы медийной цивилизации» собраны избранные теоретические статьи, написанные автором уже в иной социокультурной ситуации нового тысячелетия, в которой лидирующей стала медиакультура как «совокупность информационно-коммуникационных средств, выработанных человечеством в процессе своего исторического развития». Автор доказывает, что этот феномен культуры информационного общества, вобравший в себя невиданный ранее поток электронных медиа (кино, спутниковое и цифровое телевидение, фото, сотовую связь, компьютерные каналы, Интернет и др.), не только изменил окружающий человека мир, но и активно воздействует на формирование новых систем социальных связей, общественного сознания, процесс социализации личности.

Книга «Парадоксы медийной цивилизации» — это своего рода «документ» развития социально-культурной сферы в эпоху глобализации, так как многие статьи посвящены актуальным проблемам методологии гуманитарного знания, теоретическим аспектам современной медианауки, в которой пересекаются интересы культурологии и визуальной антропологии, семиотики и философии, политологии и педагогики.

Более того, новые концепты гуманитарной науки, такие как «виртуальная реальность» и «виртуализации культуры» заставляют исследователей изучать медиaproстранство не только с точки зрения его позитивного воздействия на личность (компьютер и Интернет стали важными факторами познания мира, образования, интеллектуального развития человека), но и негативного. Дело в том, что киберпространство, в котором «живут» сегодня дети и подростки, формирует специфический тип личности, связанной с особой коммуникативной культурой «нереального взаимодействия», что деформирует социально-эстетический облик мира в современной молодежной субкультуре.

Статьи настоящего сборника, ранее опубликованные в известных отечественных и зарубежных изданиях, сконцентрированы автором в четырех разделах, дополняющих друг друга: «Медиакультура в условиях глобализации», «Медиа. Личность. Общество», «Экран и слово: аудиовизуальный синтез», «Медиа в системе изучения гуманитарных наук». Каждый из разделов дает возможность увидеть, что процессы исследования медиа современной наукой стремительно расширяются, и это обусловлено социальными аспектами информационной эпохи и перспективами культурного прогресса.

В Приложении дана биографическая справка и список основных монографий, научных сборников и учебных пособий, подготовленных автором в разные годы.

Раздел 1

МЕДИАКУЛЬТУРА В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

1.1. ГЛОБАЛЬНАЯ МЕДИАСРЕДА И ЭВОЛЮЦИЯ МЕДИАКУЛЬТУРЫ

Публикуется по:

*Европейский журнал социальных наук. 2013. № 10 (37).
С. 245–252.*

Информационная эпоха связана с формированием глобальной медиасреды, созданием единого мирового информационного пространства. Речь идет, по сути, о новой, «цифровой цивилизации», связанной с колоссальным, невиданным ранее влиянием современной «индустрии информации» буквально на все стороны общественной жизни.

В мире, как когда-то отметил американский футуролог Э. Тоффлер, идет гигантская борьба за власть в сфере медиа¹. Новая система создания материальных и духовных ценностей целиком и полностью зависит от мгновенной связи и распространения информации, идей, символов. Даже экономику сегодня называют «экономикой суперсимволов». Человечество идет к новому типу мышления, «паролем» которого является интеллект.

Прогнозируя будущее, экономическим костяком которого стала электронная медиакультура, знаменитый американский футуролог рассматривает социальные модификации в мире как прямой рефлекс технического прогресса, включая и идеологию глобализма: «Глобализм, или, по меньшей мере, наднационализм —

¹ См.: Тоффлер Э. Метаморфозы власти. М., 2003. С. 16–17.

это естественное выражение нового способа хозяйствования, которое должно функционировать, не считаясь с границами государств. И очевидно, что распространение этой идеологии соответствует личным интересам тех, кто управляет сегодня средствами массовой информации»².

А это значит, что глобальная медиасреда, способная объединять континенты, будет все более активно влиять на систему власти и общество как внутри страны, так и в масштабах всего мира.

Приоритеты аудиовизуальной культуры

Одним из феноменов медиакультуры, «как совокупности информационно-коммуникативных средств, выработанных человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности»³, стала экранная (аудиовизуальная) коммуникация.

Появление кино и стремительное распространение его, затем телевидения, видео, компьютерных сетей, Интернета, внедрение новых электронных технологий во все сферы культуры и быта, — все это разновидности аудиовизуальной (звукозрительной) культуры.

На рубеже XX—XXI веков стало очевидно, что аудиовизуальная (звукозрительная) коммуникация серьезно потеснила печатное слово, а экранные формы творчества постепенно сменили традиционные искусства, либо служат новыми средствами их тиражирования.

С понятием «экранная культура», как отмечает К. Разлогов, «связаны не только кино, телевидение и видео в их художественной форме.

Именно экран (в том числе и дисплей компьютера), вбирая в себя аудиовизуально-образные возможности кинематографа (затем телевидения и видео), дополняя и трансформируя их, становится материальным носи-

² Тоффлер Э. Метаморфозы власти. С. 415—416.

³ Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. М., 2008. С. 18.

телем нового типа культуры во всех ее формах: информационной, художественной и научной»⁴.

С теоретической точки зрения экранная культура типологически соотносится с привычной нам письменной (книжной) культурой, с другой — является продуктом ее эволюции. Таким образом, компьютерные технологии следуют за технологией полиграфической, оказываясь тем самым необходимым логическим звеном в развитии экранной культуры.

Новизна аудиовизуальных форм моделирования приводит к качественно иным социокультурным измерениям компьютерной страницы. Это прежде всего возможность диалога с экранной (электронной) книгой. При этом культурологическое понятие «диалог», связанное со многими работами М. Бахтина, В. Библера, Ю. Лотмана, в отечественной литературе по информатике принято заменять не понятием «взаимодействие», а его калькой с английского «интерактивность».

А между тем в зарубежной культурологии и семиотике, благодаря трудам Ю. Кристевой, появились понятия «полилог» (широкий обмен смыслами, значениями, в которые вступает каждый новый автор и каждый новый текст), «гипертекст», «интертекст», «генотекст», «фенотекст» и др., которые поднимают на качественно новую ступень бахтинскую полифонию⁵. Компьютер, благодаря наличию информационных сетей, становится важнейшей составной частью «глобального полилога», в перспективе — новым динамизированным способом существования самой медиакультуры.

Что же нового несет с собой аудиовизуальная медиакультура? Прежде всего новый тип общения, основанный на возможностях «свободного выхода» личности в информационное пространство. Так, электронные книги, газеты, журналы доступны любому желающему, каждый может их прочесть и вступить в контакт с авто-

⁴ Электронная культура и экранное творчество / под ред. К. Э. Разлогова. М., 2006. С. 4–5.

⁵ См.: Кристева Ю. Разрушение поэтики. Избр. труды. М., 2004. С. 298–303.

рами. Более того, свободное распространение информации сделало медиапространство постоянным местом встречи людей, ищущих созвучие себе в бескрайнем информационном мире, позволяя ощутить многомерность разных культур и способствуя формированию нового мышления.

Однако понятие «новое мышление» не сводится только к политическому или научному профилированию человеческого сознания. Это прежде всего ориентированность человека на саморазвитие. Именно поэтому для нового мышления органично срастание логического и образного, интеграция понятийного и наглядного, формирование интеллектуальной образности и чувственного моделирования.

Ясно, что экранная медиакультура, интернациональная по своей природе, не может не быть «планетарной», общечеловеческой, хотя бы потому, что «внутригосударственный» информационный космос столь же нелеп, как, скажем, «внутригосударственная» наука.

Цифровая форма аудиовизуальной коммуникации постепенно приводит к конвергенции разного рода экранов в единый культурно-коммуникационный комбайн — многомерную «виртуальную реальность». В начале третьего тысячелетия появилась «особая порода» людей, живущих более в виртуальном мире Интернета, нежели в мире реальном. Да и фантасты постоянно наполняют нашу планету «киборгами» и «клонами».

Хочется отметить, что изучение аудиовизуальной культуры в настоящее время ведется крайне неравномерно и разрозненно. Приоритет отдается зачастую тем явлениям, которые могут быть вписаны в традиционные схемы: кино как искусство, телевидение в системе журналистики, видеоклип как новая форма музыкального творчества, экран как часть рекламного бизнеса и PR-кампаний и т. п.⁶ Однако все это — звенья одной цепи — аудиовизуальные коммуникации, которые являются важнейшей составляющей современной медиакультуры.

⁶ См.: Кириллова Н. Б. Медиаменеджмент как интегрирующая система. М., 2008. С. 156–157.

У экранной культуры свой «язык», своя «знаковая» система, тесно связанная с техникой. Ведь аудиовизуальная коммуникация — это совокупность творческих и технических основ.

Экранное творчество сегодня — это не только кино, но и разные формы телевидения (эфирного, кабельного, спутникового, цифрового), это мультимедиа, видеофильмы, видеоклипы, сетевое искусство и т. д. И «язык» — знаковый, семиотический потенциал у всех этих принципиально разных явлений аудиовизуальной продукции в общем-то один, несмотря на индивидуальные особенности (к примеру, у кино — большой экран, у телевидения — эффект прямого, непосредственного общения, у видео — электронные спецэффекты, симулякры и т. д.)⁷.

Если «язык» относится исключительно к сфере культуры и искусства, то социальное функционирование — это результат взаимодействия культуры и экономики, а техника зависит от экономики и ИКТ.

Интересно то, что новые технические средства перевели в ранг «второстепенных» те различия между кино и ТВ, на которых строилась научная концепция их кардинального разграничения как двух чуть ли не противоположных систем коммуникации. Не случайно под термином «фильм» сегодня понимается любое произведение аудиовизуального творчества — кино-, теле-, видео- или сетевого искусства.

Рассмотрев специфику развития экранной, то есть аудиовизуальной культуры, являющейся формой духовного (творческого) и материального (технического) производства, можно констатировать, что этот тип медиакультуры лидирует в глобальном медиапространстве, оказывая существенное воздействие на социум. Среди наиболее «действенных» по степени влияния на массовую аудиторию — телевидение, компьютерные технологии и развивающаяся сеть Интернет.

⁷ Об эволюции знаковой системы аудиовизуальных искусств см.: *Кириллова Н. Б.* Медиакultura: от модерна к постмодерну. М., 2005. С. 57–68.

Интернет как пространство свободной коммуникации

В предисловии к русскому изданию своей книги «Галактика Интернет» известный американский социолог М. Кастельс писал о том, что «в России происходит одновременно несколько переходных процессов. Один из самых значимых — технологический и организационный переход к информационному обществу. Богатство, власть, общественное благополучие и культурное творчество России XXI века во многом будут зависеть от ее способности развить модель информационного общества, приспособленную к ее специфическим ценностям и целям»⁸.

Интернет — это особое явление медиакультуры, оказавшее влияние и на политику, и на сферу коммуникаций. «Интернет изначально создавался как средство свободной глобальной коммуникации, — утверждает Кастельс. — Это не просто метафора, это технология и орудие деятельности»⁹.

Проблеме разнообразия культур в сети Интернет, его использования при создании обществ знаний посвящена Всеобщая декларация ЮНЕСКО «О культурном разнообразии». В ней, в частности, говорится, что «киберпространство» — это не только среда существования и распространения информации, но и средство осуществления коммуникации и обмена взглядами. Разнообразие информации в Интернете о различных культурах и ценностях позволяет человеку, оставаясь носителем своей культуры, представлять ее другим людям, и в свою очередь, знакомиться с другими культурами и испытывать их влияние»¹⁰.

Вот почему одной из важнейших задач информационной эпохи является необходимость «найти баланс между защитой этнических и экономических прав ав-

⁸ Кастельс М. Галактика Интернет. Екатеринбург, 2004. С. 5.

⁹ Там же. С. 9

¹⁰ См.: Культурное и языковое разнообразие в информационном обществе. СПб., 2004. С. 11.

торов и сохранением общественного доступа к литературным произведениям, научным и художественным работам, а также к услугам в области культуры»¹¹.

Особое место в условиях кардинального изменения принципов мироустройства занимает вопрос обеспечения национальной безопасности.

По мнению эксперта по информационной безопасности С. Гриняева, «волна цифровой революции» создала абсолютно новый экономический сектор, которого раньше не было. Такая ситуация провоцирует рост интенсивности конфликтов с целью захвата и удержания превосходства в данном секторе новой мировой экономики»¹².

Капиталом, который играет главенствующую роль в «цифровой революции», является «интеллектуальный капитал», прежде всего в области информационных технологий. Основной продукт этого сектора — информация — обладает уникальными свойствами, не присущими другим секторам экономики.

Стремительное развитие и повсеместное применение информационных технологий, превращение информации в ценнейший ресурс жизнедеятельности обуславливает движение человечества к информационному обществу. Это нашло отражение в принятой 22 июля 2000 года странами «Большой восьмерки» Окинавской хартии глобального информационного общества, в соответствии с которой Россия стала полноправным членом мирового информационного сообщества.

Однако, как отмечается в Доктрине информационной безопасности России (2000), национальная безопасность Российской Федерации существенным образом зависит от обеспечения информационной безопасности, и в ходе развития технического прогресса эта зависимость будет возрастать.

Вот почему особую роль в мире приобретает ноополитика как форма политического руководства, необ-

¹¹ Там же.

¹² Гриняев С. Поле битвы — киберпространство. Теория, приемы, средства, методы и системы ведения информационной войны. Минск, 2004. С. 9—10.

ходимая для взаимодействия с ноосферой — широким информационным пространством сознания, в котором объединены киберпространство («сеть») и инфосфера (киберпространство + СМИ).

Ноополитика — это «метод реализации внешней политики в информационную эпоху, который подчеркивает первенство идей, духовных ценностей, моральных норм, законов и этики», в противовес грубой силе¹³.

Искусство в новой медиареальности

По сути своей эта проблема стала одной из краеугольных в культурологии XX века, ибо практика технического воспроизводства произведений искусства стирает грань между копией и оригиналом, нивелируя его художественную ценность.

Первым это отметил В. Беньямин, называя «аурой» то, что теряет произведение искусства в эпоху технического воспроизводства. Упадок ауры, по Беньямину, связан с развитием не только технических средств, но и соответствующих социальных потребностей: сделать культуру более доступной для «масс», приобщив их к культурным ценностям. Последнее неизбежно связано с трансформацией статуса культурной ценности и забвением традиций¹⁴.

Французский исследователь К. Фегельсон отметил, что «новые технологии, конечно же, разгромили традиционную практику репрезентаций. По крайней мере наше отношение к реальности усложнилось и больше не является непосредственным, стало действительно медиатизированным»¹⁵.

В самом деле, художественное творчество на компьютере открыло путь «компьютерной графике», голография воспользовалась лазером, синтезированное изображение стало основой «виртуальной реальности». Интернет открыл безграничный доступ в мир искус-

¹³ Гриняев С. Поле битвы — киберпространство. Теория, приемы, средства, методы и системы ведения информационной войны. Минск, 2004. С. 14.

¹⁴ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

¹⁵ Цит. по: Искусство и новые технологии. СПб., 2001. С. 24.

ства: миллионам пользователям глобальной сети предлагается эта интеграция «искусство — технология».

В связи с «оцифровкой» творчества возникает и целый ряд вопросов, на которые нет однозначных ответов. Разрушат ли эти технологии более традиционную практику репрезентации? Понятно, что они их не заменяют. Как же тогда определить статус техноарта не только в системе технологической эволюции, но и в более общих формах социализации?

По мнению К. Фегельсона, техноарт «является функцией интересов публики, но остается маргинальным в системе официальных норм... Его статус уже не требует специфического “авторского почерка”, но определяется качествами самого носителя... Такое искусство рискует стать чем-то эфемерным и вовсе исчезнуть из видимого поля мировой культуры...»¹⁶.

Впрочем, с этим тезисом можно поспорить, так как наступление «техники» на традиционные виды искусства началось еще в эпоху модерна — на рубеже XIX—XX веков. Достаточно в этой связи вспомнить многолетнюю полемику между «молодым» кинематографом и «старым» театром, между «синтезом искусств» и литературой — искусством слова, которое в эпоху модерна осуществляло «интеллектуальное руководство» сферой культуры, а сегодня, в эру компьютеризации, является одним из ее компонентов.

Кинематографисты в конце XX века также оказались в определенном проигрыше из-за «всевластия» электронной культуры. И можно согласиться с мнением известного критика А. Плахова, который одним из первых заявил: «Кино возникло сто лет назад, в эпоху модерна. Во времена постмодерна оно фактически завершает свое существование. Во всяком случае, в формах привычных, классических...»¹⁷

Парадокс заключается в том, что, когда экран наконец-то взял власть в свои руки, кино, оказалось

¹⁶ Там же. С. 25.

¹⁷ Аркус Л., Плахов А. Невидимка уходит в прошлое: Бархатная революция в журнале // Лит. газета. 1996. № 1—2. С. 8.

лишь одним из составляющих аудиовизуальной культуры.

Что ж, киберпространство становится все больше полем неограниченного самовыражения, а связанное с ним искусство — возможностью создания сугубо личной виртуальной реальности. «Высшим достижением демократии, — иронизирует А. Генис, — называют пульт дистанционного управления, который позволяет переключать телеканалы, не вставая с кресла... Так зритель вырывается из рук автора... Произошел демократический переворот, и истинным автором программы стал ее зритель...»¹⁸

С одной стороны, мечта культурной элиты о том, чтобы воспринимающий искусство был ориентирован на персонифицированный, не обезличенный массовыми воздействиями контакт с художественным произведением, в условиях мультимедийной культуры как будто бы сбылась. Появились поразительные возможности для фиксации, трансляции, хранения практически всех видов искусства. Казалось бы, должны быть в проигрыше исполнительские искусства (музыка, вокал, эстрада), рассчитанные на непосредственный контакт с воспринимающим. Но они получили невиданные возможности для распространения, для «второй» жизни с помощью техники, и тем самым — расширили свою аудиторию.

С другой стороны, произведение искусства сегодня все больше зависит от потребителя, который в определенной степени выступает в роли «заказчика» и «спонсора» электронной культуры.

Самый спорный вопрос — является ли искусством то, что родилось в виртуальной среде, в киберпространстве? Однозначного ответа здесь нет, так как упомянутый нами потребитель все чаще становится «сам себе художником».

Кстати, по такому же принципу «искусство — не искусство», «зрительское — авторское» долгие годы шли

¹⁸ Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени : эссе. М., 1997. С. 88–89.

дискуссии вокруг процесса синтеза в кино, которое адаптировало элементы многих классических искусств (литературы, театра, музыки, живописи, графики), чтобы создать свою, «кинематографическую» специфику. С самого начала своего существования кино было своеобразным «кентавром», соединяющим в себе технику и творчество, включающее разные виды искусства. Пережив свой кризис и даже «клиническую смерть» в отечественном варианте, оно тем не менее продолжает жить, используя новые технические возможности: «оцифровку», звук «долби-стерео», формат 3D и др.

А анимация вообще находится в стадии нового расцвета. Хотя не секрет, что она всегда воспринималась слишком самобытным искусством, к кинематографу имеющим косвенное отношение.

Это становится особенно ясно на рубеже 1970—1980-х годов, когда отечественная анимация не только переосмысливает свою жанровую палитру, но и меняет драматическую конструкцию, которая из иллюстрации постепенно становится значимым элементом художественной концепции фильма. Такие картины, как «Жил-был Козявин» и «Пушкиниана» А. Хржановского, «Ежик в тумане», «Сказка сказок» и «Шинель» (наброски по Н. В. Гоголю) Ю. Норштейна, наглядно продемонстрировали создание нового сюжетостроения, рожденного в анимации на стыке двух видов текста: иконического и вербального.

Эти открытия в анимационном кино будут продолжены в 1980—1990-е годы молодыми художниками Урала: В. Петкевичем («Ночь», «Как стать человеком?»), А. Караевым («Кот в колпаке», «Добро пожаловать»), А. Петровым («Корова», «Сон смешного человека», «Старик и море»), С. Айнутдиновым («Аменция», «Аутизм»), О. Черкасовой («Бескрылый гусенок», «Дело прошлое», «Племянник кукушки», «Нюркина баня»), А. Харитиди («Гагарин») и др.

Уже в «перестроечные» годы уральская анимация начинает лидировать не только в России, но и на мировом медиарынке. Здесь, в Екатеринбурге, аниматоры,

используя новые художественные методы, снимают фильмы по сложнейшим произведениям таких писателей, как Ф. Достоевский, Л. Андреев, А. Платонов, Э. Хемингуэй и др.¹⁹

Сохраняя анимационное «оживление» рисунка, тотальную проникаемость в другие тексты, аниматоры выстраивают уникальное экранное повествование, воспроизводя динамику внешнюю, зримую, кинетическую. Таким образом, анимация одной из первых среди видов аудиовизуального искусства вошла в киберпространство, сохранив свой язык, свое видение реальности.

Фактором времени для современного медиапроцесса является оцифровка, цифровой формат HD, вступивший в реальную конкуренцию с 35-миллиметровой киноплёнкой Kodak; с помощью цифровых кино- и телекамер, а также компьютерной графики можно создавать потрясающие спецэффекты, недоступные традиционному кино, улучшать качество съёмки и снимать фильмы гораздо быстрее.

И если классикой цифрового кино в США стали «Звездные войны» (эпизоды II, III), то в России теле- и кинофильмы, снятые по новой технологии, делятся на сюжетно-видовые и «артхаусные». Среди самых интересных картин первой группы выделяются экранизации произведений Б. Акунина («Азазель» А. Адабашьяна, «Турецкий гамбит» Д. Файзиева и «Статский советник» Ф. Янковского), «9 рота» и «Обитаемый остров» Ф. Бондарчука, телесериалы «Гибель империи» В. Хотиненко и «Ликвидация» Д. Урсуляка; среди картин второй группы, сохраняющих статус киноискусства, можно выделить «Телец», «Молох», «Солнце» и «Фауст» А. Сокурова, «Космос как предчувствие» и «Край» А. Учителя, «Возвращение», «Изгнание» и «Елена» А. Звягинцева, «Первые на Луне», «Овсянки» и «Небесные жены луговых мари» А. Федорченко и др.

¹⁹ См. об этом более подробно: Кириллова Н. Б. Феномен уральского кино. Екатеринбург, 2003. С. 153–160.

Цифровые технологии на телевидении дают возможность режиссерам обращаться к сложным произведениям мировой литературы, таким как «Анна Каренина» по Л. Толстому (реж. С. Соловьев), «Идиот» по Ф. Достоевскому и «Мастер и Маргарита» по М. Булгакову (реж. В. Бортко), «В круге первом» по А. Солженицыну (реж. Г. Панфилов), «Доктор Живаго» по Б. Пастернаку (реж. А. Прошкин), «Жизнь и судьба» по В. Гроссману (реж. Д. Урсуляк) и др.

Основной парадокс нашего времени состоит в том, что главными конкурентами большого кино сегодня являются маленькие экраны гаджетов. Айфоны, айпады, экран ноутбука, даже домашняя плазма в полстены — все это гораздо менее тоталитарные способы просмотра, чем кинотеатральный. Зритель может усевшись в кресло, смотреть несколько часов подряд фильмы у себя дома, чего он никогда бы не сделал в кинотеатре. Еще одна метаморфоза нашего времени — съемка фильма на фотоаппарате. Все это доказывает не только возврат экранного искусства назад к «аттракциону», но и многомерность существования экранной культуры нашего времени.

Наука и техника помогают этому процессу. И если старая парадигма довела до совершенства искусство обращения с объектом, то новая парадигма фиксирует свое внимание на искусстве субъекта на том искусстве, которое творится в нас на основе наших ощущений от восприятия сегодняшнего глобализующегося мира, то есть в условиях новой медиареальности.

1.2. МЕТАМОРФОЗЫ МЕДИА КАК ВЫЗОВЫ ИНФОРМАЦИОННОЙ ЭПОХИ

Публикуется по:

*Международный научно-исследовательский журнал. 2016.
№ 10–2 (52). С. 189–194.*

Актуальность темы исследования не вызывает сомнения. Понятия «глобализм», «информационная эпоха», «информационное общество» стали самыми распространенными в гуманитарных науках на рубеже XX–XXI веков. Речь по сути идет о новой цивилизации, связанной с колоссальным, не виданным ранее влиянием современной индустрии информации буквально на все стороны общественной жизни и сознания.

Отметим, однако, что информационная эпоха, по мнению американского социолога М. Кастельса, началась не с «компьютеризации», а с «массовой» культуры, то есть культуры массмедиа, основу которой в послевоенный период образовали аудиовизуальные СМК: кино, телевидение, реклама, видео¹.

Идея «новой цивилизации» сохраняет свою ценность в контексте тех интеграционных процессов, что происходят в медиакulturе за последнюю четверть века. «Третья волна», по Э. Тоффлеру, это и есть развитие информационного общества, когда складываются новый стиль жизни и человеческой деятельности, новые формы политики, экономики и общественного сознания. Что изменилось на рубеже XX–XXI веков в сознании человечества? Каковы перспективы медийной цивилизации и как она влияет на культуру и социум?

Анализируя книгу Э. Тоффлера «Метаморфозы власти», можно увидеть драматизм современных конфигураций. Тоффлер подчеркивает, что знание перекрывает достоинства других властных импульсов и источников и может служить для приумножения богатства и силы. Оно действует предельно эффективно, поскольку на-

¹ См.: Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М., 2000. С. 316–323.

правлено на достижение цели. *Тоффлер считает информацию, знание самым «демократичным» источником власти.* Вот почему в мире развернулась гигантская битва за власть. Новая система создания материальных ценностей целиком и полностью зависит от системы связи и распространения разных идей, символов. Нынешнюю экономику, как отмечал Тоффлер, можно называть «экономикой суперсимволов»².

Однако новая социокультурная среда включает в себя информационные войны, глобальные конфликты, парадоксы стандартов. Поэтому информационные войны ведутся теперь во всем мире, охватывая все — от сканеров в супермаркетах до телевизионных сетей и киберпространства.

Размышляя о многоканальной системе получения информации, Тоффлер прибегает к образному языку: «Информационная бомба взрывается в самой гуще людей, осыпая нас шрапнелью образов и в корне меняя и восприятие нашего внутреннего мира, и наше поведение.

Эти образы не появились сами по себе. Они формируются непонятным для нас образом из сигналов или информации, получаемой нами из окружающей нас среды. Вот почему на нашу работу, наши семьи, церковь, школы, политические институты влияет информация, но и море самой информации тоже меняется»³.

«Информационный взрыв» (термин М. Маклюэна)⁴ привел к разрушению отживших структур. Однако почему прежние социальные структуры стали разрушаться? Откуда взялись новые запросы и потребности? Что, вообще говоря, порождает грандиозные технологические сдвиги?

Нет сомнений в том, что компьютерные технологии углубляют связи разных культур, информация создает осмысленные ценности. Но компьютер, как и другие новые медиа (сотовая связь, электронная почта, циф-

² Тоффлер Э. Метаморфозы власти. М., 2003. С. 9–10.

³ Тоффлер Э. Третья волна. М., 1999. С. 263.

⁴ Маклюэн М. Понимание медиа. Внешние расширения человека. М. Жуковский, 2003.

ровое кино и фото, сеть Интернет и т. д.) оказывает воздействие на социум в том случае, если это продуманная система, соотнесенная с характером общественных связей. Информация как «стерилизованное знание» зависит от медийной культуры как особого типа культуры информационной эпохи⁵. Не случайно эта тема привлекает внимание многих исследователей.

Так, Н. Луман в книге «Реальность массмедиа» говорит о гипертрофии нового и интересного в массовой медийной реальности, но привлечение внимания постоянно требует все новых «новостей», т. е., развиваясь по логике сенсаций, они дают то, что отсутствует в реальности⁶. Ж. Делёз перед лицом тех возможностей, которые предоставляет человеку компьютер, говорит об «электронном ошейнике», который стал нормой западного сообщества; раздаются голоса о наступлении новой идеологии «технофундаментализма» (Р. Вирильо); выделяется новая форма насилия — «виртуальное насилие» или «технофашизм»⁷.

Последствия медиатизации общества, как и последствия предшествовавших великих социальных революций, являются различными для разных регионов, стран и народов. Свободное движение и производство информации и информационных услуг, неограниченный доступ к разным медиа и использование их для стремительного научно-технологического и социального прогресса, для научных инноваций, развития знаний, решения экологических и демографических проблем возможны лишь в демократических обществах, в обществах, где признают свободу и права человека, где открыты возможности для социальной и экономической инициативы.

Это отмечают сегодня многие отечественные ученые⁸, с тревогой относясь к ее информационным вызо-

⁵ Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. М., 2008.

⁶ Луман Н. Реальность массмедиа. М., 2005. С. 57–58.

⁷ Савчук В. Конверсия искусства. СПб., 2001. С. 11.

⁸ См.: работы Арина О., Гуревича П., Калюжного Д., Кара-Мурзы С., Парина А., Почепцова Г., Цуладзе А. и др.

вам глобализации. Однако нельзя не видеть закономерности происходящих процессов, которые необходимо изучать, осмысливать, чтобы научиться ими управлять. Среди вызовов информационной эпохи можно отметить «демассификацию» массмедиа (многомиллионные тиражи газет и журналов в конце XX века стали не нужны, поскольку есть их электронные копии), телекратию, развитие клип-культуры, что является итогом глобализации.

На первое место в информационную эпоху вышла «аудиовизуальная (экранная) культура» как оплот СМК. Под влиянием кино, затем телевидения, компьютера и Интернета начинает формироваться так называемое «экранное поколение». Не случайно многие исследователи стали называть экран «главным учителем жизни».

Вспоминается в этой связи предвидение Д. Оруэлла, который еще в середине XX века опубликовал свою книгу «1984» — обвинительный акт эпохе тоталитаризма.

В книге изображено правительство, в полной мере осуществляющее контроль над средствами массовой информации. Блестящие неологизмы, созданные Оруэллом, такие как «newspeak» («новояз») и «doublethink» («двоемыслие»), вошли в английский язык. Эта книга стала мощным орудием в борьбе против цензуры и манипулирования умственной деятельностью, поэтому в течение многих десятилетий она была запрещена в СССР.

Оруэлл правильно оценивал такие технологии, как двусторонние телевизионные экраны, которые могут быть использованы, чтобы доносить государственную пропаганду до зрителей и одновременно — шпионить за ними, интерес представляют и его предостережения о потенциальных вмешательствах в частную жизнь человека. Но он, как, впрочем, и никто другой в тот период, не мог предсказать того потрясающего прогресса в новых способах коммуникации, который происходит сегодня.

О «телекратии» как явлении западной массовой культуры советский культуролог А. В. Кукаркин еще в 1970-е годы написал в своей книге «По ту сторону расцвета», ставшей бестселлером в СССР⁹.

Немыслимой власти кино, ТВ, видео над умами и душами сотен миллионов людей К. Разлогов дал емкое название: «Экран как мясорубка культурного дискурса». Смысл своей метафоры автор объясняет тем, что идея культурного дискурса как целостного и почти органического объема информации и мясорубки как средства ее переработки для дальнейшего перевода в более удобоваримую форму по отношению к искусству экрана и к аудиовизуальной культуре в целом представляется весьма полезной, причем с самых разных точек зрения».

Разъясняя «эффект реальности и разделку ее туши», К. Разлогов говорит, что «родовое проклятие» кинематографа и телевидения заключается в имманентной достоверности фотоизображения, а затем звукозаписи и звуковоспроизведения: «Сфотографированная жизнь могла быть уподоблена куску мяса как фрагменту реальности, вырезанному рамкой кадра из туши окружающего мира и в такой «сырой» форме представленному зрителям»¹⁰.

Особенность работы ТВ заключается в том, что телевидение стремится работать на некую усредненную «аудиторию вообще», парадоксально вычисляемую по псевдорейтингам. В результате, как считает К. Разлогов, каждый канал отказывается от собственного своеобразия и конкурирует с соседями, ...подражая им.

Какова в этом плане ситуация в других странах? Здесь также разнообразие безжалостно нивелируется стандартными ситуациями.

Поскольку отечественное ТВ в последнее время носит исключительно не творчески самостоятельный, а подражательный характер, то наш экранный

⁹ Кукаркин А. В. По ту сторону расцвета. М., 1974.

¹⁰ Разлогов К. Экран как мясорубка культурного дискурса // Экранная культура. Теоретические проблемы / под ред. К. Э. Разлогова. СПб., 2012. С. 9–37.

облик стал очень похож на все остальные телеканалы мира.

Исключение составляют лишь тематические или отдельные экспериментальные каналы типа наших «Культура», «ОТР», франко-германского «Арте»; успехом у российских зрителей пользуются также CNN, кино- и спортивные каналы телевидения.

Особую роль играет в последние годы *«интерактивное» телевидение, основанное на взаимодействии зрителя с телеэкраном, на активном вторжении зрителя в то, что он видит на мониторе.*

Эта проблема еще в конце 1990-х годов стала основой дискуссии в редакции журнала «Киноведческие записки»; в ней приняли участие известные теоретики А. Прохоров, А. Кричевец и К. Разлогов¹¹. Суть полемики свелась к следующему.

Интерактивное телевидение включает в себя момент игры, есть игровые формы интерактивного телевидения, когда человек получает какую-то информацию и делает это не ради самообразования, а для собственного удовольствия. А есть интерактивное просветительское телевидение, которое вовсе не игра.

С другой стороны, в современное образование все чаще вторгается элемент игры, особенно в начальной школе, где детям и подросткам до 13–14 лет стараются внушать многие чисто образовательные ходы в игровой форме, чтобы это легче усваивалось. Но тогда главной целью становится образование, а игра — только предлог, только облегчение для учащихся.

Телевизионные игры, в отличие от видеоигр, составляют часть телевизионного представления. Опять-таки, здесь есть «играющие» и есть «зрители».

Если разного рода представления, хеппенинги можно отнести к художественному творчеству, искусству, то телеигры уже выходят за пределы художественного творчества, они представляют что-то, в чем есть элемент искусства и элементы неискусства. Они принад-

¹¹ См.: Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М., 2000. С. 316–323.

лежат миру игры и в том широком смысле, в котором об этом писал Й. Хайзенга¹², и в том узком смысле, в котором игровое начало присуще именно этому телевизионному жанру.

Телевизионные игры относятся к наиболее популярным видам телевизионного представления. Они бывают очень разными: одно дело — «Поле чудес» или «Как стать миллионером?», другое дело — «Что? Где? Когда?», хотя и то, и другое есть «телевизионная игра» по определенным правилам: есть участвующие и есть зрители, которые за этим наблюдают.

Распространение игр на телевидении и занятие ими ведущего места в репертуаре сопровождала «новая экранная революция», которая была связана со вторжением электронных игр и компьютерных технологий. Известно, что многие видеоигры существуют в двух вариантах — на компьютере и на телевизионном экране — в зависимости от того, какую приставку ты используешь. Игры могут быть и на CD-ROM, их можно переписать на жесткий диск, можно приобрести игровую приставку к телевизору. По сути эти игры эквивалентны. И компьютерные, и телевизионные игры подразумевают активное вторжение человека, участвующего в этой игре, в то, что там происходит. Человек — уже не зритель, а человек играющий — «*homo ludens*», по терминологии Й. Хайзенги. И в данном случае он не смотрит зрелище, а участвует в зрелище, по-своему моделируя то, что происходит с персонажем.

Особую роль в экранной культуре играют *телесериалы* (ТВС), как самое массовое по охвату аудитории зрелище со своим «языком», своим «текстом».

Текст ТВС есть «многомерное пространство, это набор текстов — дискурсов, цитат, ни один из которых не является исходным. Создание интертекста — это создание двойственности знака, который одновременно принадлежит и создаваемому интертексту, и текстам, в него включаемым, и реальности, и квазиреальности, что позволяет утверждать

¹² Проблема // Киноведческие записки. 1996. № 30. С. 262–295.

многообразие прочтения и понимания создаваемого интертекста»¹³.

Специфика языка телесериала заключается в его максимальной конкретности, в возможности осуществления «желаемого», которое представлено в тексте ТВС как необходимость, так как это наиболее эффективный способ заинтересовать зрителя.

Таким образом, «ожидание», а затем «ответ» и «разгадка» объясняют причину страсти зрителей к телесериалам. При этом телеману неважно, отечественный это приключенческий фильм типа «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой, советский телеэпос («Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов» В. Краснопольского и В. Ускова), американская «Санта-Барбара» или латино-американская «мыльная опера» типа «Рабьини Изауры» и «Богатые тоже плачут» и т. д. Для телемана важен психологический момент «ожидания» и эффект «разгадки», заставляющий его на протяжении многих недель и месяцев, не отрываясь, смотреть на телеэкран.

Телесериал сопоставим с таким же мощным явлением современной медиакультуры, как реклама — *еще одна разновидность мифомышления в массовом сознании и составная часть так называемой «клип-культуры»* (video clip — короткий сюжет со специально снятым изображением, используемый как вставной номер в телепередаче).

«Кто бы что ни говорил, истина заключается в том, что реклама — это не искусство. В ней может присутствовать некоторый артистизм, но при окончательном анализе оказывается, что это — наука, результаты использования которой можно полностью выразить в измеримых величинах», — утверждает в своей книге С. Зимен¹⁴.

Но эффективность рекламы, в том числе и коммерческой, напрямую зависит и от того духовного содержания, которым наполняется рекламное пространство, от

¹³ Хайзенга Й. Homo Ludens/Человек играющий. Статьи по истории культуры. М., 2003. 496 с.

¹⁴ Зимен С. Бархатная революция в рекламе. М., 2003.

философии рекламы, включающей в себя определенные мифологемы, и от методов ее подачи.

Однако вопреки утверждению С. Зимена *«клип-культура» эпохи постмодерна, используя коллажность и фрагментарность, китч и иронический подтекст по отношению к приоритетам прошлого*, способна создать яркие рекламные миниатюры исторического содержания, подобно тому как это делали Ф. Бондарчук и Д. Евстигнеев в конце 1990-х годов под эгидой рекламы Банка «Империа́л». «Клип-культура» породила и знаменитый фильм «Му-Му» (1998 год, режиссер Ю. Грымов) по рассказу И. С. Тургенева, и 120-серийный телесериал российско-американского производства «Бедная Настя» (2005, СТС), построенный на соединении исторического (реальные образы и коллизии русской истории эпохи Николая I) и вымышленного материалов.

Сущность механизмов воздействия в приведенных примерах одна: манипуляция зрителем через апелляцию к его пристрастиям и эстетическим вкусам, предоставление возможностей (пусть и иллюзорных) достигнуть удовлетворения и т. д. В этом смысле и фильм, и телесериал, и реклама становятся производителями потребителя, утверждаясь на медиарынке факторами доходности и прибыльности, что привлекает потенциальных инвесторов.

Особенностью информационного общества является то, что создается новая инфосфера, основой которой является *интеллект*. Залогом столь решительного шага вперед стал, конечно же, *компьютер* как сочетание электронной памяти с программами, сообщаемыми машине.

Еще в начале 1950-х годов в США это было своеобразным научным открытием. В 1960-е годы компьютеры стали проникать в деловую сферу и использовались главным образом при финансовых расчетах.

В 1970-е годы процесс распространения компьютерного интеллекта убыстряется, и в начале 1980-х годов компьютер становится в США и странах Западной Ев-

ропы таким же вездесущим явлением, как до этого была пишущая машинка.

У истоков ЭВМ, как известно, открытия почти двухвековой давности. Еще в 1832 году английский математик Чарльз Бэббидж изобрел первую программно-вычислительную машину, которую назвал «аналитической машиной». Но идеей Бэббиджа ученые воспользовались только в годы Второй мировой войны.

Первой машиной, признанной стопроцентным ЭВМ, был ЭНИАК («Электронный численный интегратор и калькулятор»), построенный в 1945 году. ЭНИАК, способный хранить в своей памяти программы и различные данные, стал предтечей современного компьютера.

Э. Тоффлер рассказал, как телекомпьютерная корпорация Америки стала в 1970-е годы предлагать услугу, именуемую просто «Источник», которая за «смехотворно низкую цену предоставляла пользователю компьютера немедленный доступ к кабельному каналу новостей “United Press International”, огромному массиву данных товарной и фондовой биржи, программам обучения детей счету, письму, французскому, немецкому и итальянскому языкам, членство в компьютеризированном клубе покупателей товаров со скидкой, возможность немедленно заказать гостиницу или туристическую поездку и еще многое другое».

«Источник» также позволял всем, у кого есть недорогой терминал ЭВМ, общаться с кем угодно в данной системе. Любители бриджа, шахмат или игры в триктрак могли при желании играть с партнерами, находящимися от них за тысячи миль.

Пользователи могли вступать в переписку друг с другом или рассылать сообщения многочисленным адресатам одновременно, а всю свою почту хранить в электронной памяти. «Источник» облегчал формирование своего рода «электронного братства» людей, объединяющихся в группы по интересам¹⁵.

¹⁵ См.: Тоффлер Э. Третья волна. С. 284.

Рассредоточение компьютеров по домам, не говоря уже об их объединении в разветвленную сеть, стало следующим шагом в создании открытого пространства интеллектуальной среды.

Речь шла не просто о сокращении объема информации, а о совершенно новом уровне коммуникаций, резко отличающихся от традиционных СМИ.

Речь шла о принципиально новом типе *медиакультуры*, трансформирующей общественное и индивидуальное сознание. У человечества появилась потребность в «компьютеризации» и новой системе «медиаграмотности».

Цивилизация эпохи индустриализации, как известно, взяла курс на «массовую грамотность», построив тысячи библиотек и музеев, изобретя картотеки, газеты, журналы, фотографии, кино, ТВ — словом, все то, что *способствовало социальной модернизации*.

Составляющими постиндустриальной (информационной) цивилизации стали компьютеризация корпоративных файлов, кабельное, спутниковое и цифровое телевидение, видео, Интернет, электронная почта, сотовая связь, мультимедиа — все то, что смешивается, пополняется, комбинируется, расширяя социальную память индивида, общества, всей планеты. Речь идет о формировании «планетарного», «глобального» мышления. Свидетельницей этого процесса является современная медиакультура.

Как отмечает В. Савчук, «информация живет «симуляцией знания». И здесь не важно, истинна она или нет, важна лишь скорость ее проявления и непрерывность трансляции. Модус актуальности заставляет максимально сближать происходящее с информацией о происходящем»¹⁶.

Электронная революция оказалась тесно связанной в нашей стране с процессом демократизации общества, так как благодаря ЭВМ стала доступна любая разнообразная информация. И хотя кино, телевидение, радио все еще остаются наиболее популярными медиа,

¹⁶ Савчук В. Конверсия искусства. С. 31.

роль компьютера и Интернета резко возросла как мощных средств сохранения социальной памяти.

Интернет — система соединенных компьютерных сетей мирового масштаба, которая предоставляет услуги по обмену данными. Другими словами, Интернет — это сеть сетей, которая объединяет национальные, региональные и местные компьютерные сети, в которых происходит свободный обмен информацией.

Вопросы создания и функционирования СМК в среде Интернет представлены в обширном эмпирическом материале сборника «Система средств массовой информации России»¹⁷, а также в книге Р. Снеддена «Изобретения XX века. Интернет»¹⁸, а также в монографии М. Кастельса «Галактика Интернет»¹⁹.

Интернет стал не только средством общемирового вещания, механизмом распространения информации, но и средой для сотрудничества и общения людей, охватывающей весь земной шар. В отличие от радио- и телевещания, основной функцией которых стало производство и распространение массовой информации, Интернет оказался средой для коммуникации в более широком смысле слова, включающей межличностную и публичную формы общения как индивидуальную, так и групповую.

Интернет — многофункциональная система. Главными его функциями являются:

— информационная, особенность которой заключается в том, что информационные контакты протекают в режиме открытости и общедоступности. Почти каждый может получить доступ в Интернет, серьезными ограничениями являются лишь низкий уровень каналов связи и недостаток материальных средств. Информационная функция обеспечивает хранение, механизмы поиска и доступа к имеющейся информации;

¹⁷ Снедден Р. Изобретения XX века. Интернет. М., 1998.

¹⁸ Система средств массовой информации России / под ред. Я. Н. Засурского. М., 2003.

¹⁹ Кастельс М. Галактика Интернет: размышления об Интернете, бизнесе и обществе. Екатеринбург, 2004. С. 5.

— социальная, приводящая к образованию новых форм коммуникативного поведения в среде, где господствуют горизонтальные связи и отсутствуют территориальные, иерархические и временные границы;

— экономическая, направленная на получение коммерческой прибыли и проявляющаяся в чрезвычайно эффективном воздействии на глобальную информационную инфраструктуру и стимулирующая ее дальнейшее развитие.

М. Кастельс утверждает, что *мы живем в условиях особой культуры, которая «является виртуальной, поскольку строится, главным образом, на виртуальных процессах коммуникаций, управляемых электроникой... Эта виртуальность и есть наша реальность. Вот что отличает культуру информационной эпохи: именно через виртуальность мы в основном и производим наше творение смысла»*²⁰.

Кастельс, в сущности, определил специфику Интернета как «пространства свободной глобальной коммуникации»²¹ в начале XXI века. И можно согласиться с теми исследователями, кто считает, что процесс виртуализации стоит рассматривать не как результат компьютеризации, а как итог исторического пути человечества.

«Виртуальность» из условности превращается в безусловность, «квазиреальность» заменяется «гиперреальностью», о чем говорят теоретики постмодернизма: Барт Р., Бодрийяр Ж., Гваттари Ф., Деррида Ж., Делёз Ж., Кристева Ю., Левинас Э., Эко У. и др.

Виртуальная реальность, таким образом, порождает иные культурные идентичности и модели субъективности, нестабильные, диффузные. А это ставит человечество перед задачей формирования «глобального» гражданского общества.

²⁰ Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. С. 316–237.

²¹ Кастельс М. Галактика Интернет: размышления об Интернете, бизнесе и обществе. С. 5.

Среди идеологов теории «глобализма» как нового мирового порядка следует выделить З. Бжезинского, американского социолога, долгие годы определявшего внешнюю политику США, и Джорджа Сороса, который вслед за К. Поппером назвал свой проект «Открытое общество», рассматривал его в следующем контексте:

«Концепция открытого общества нуждается в более прочном фундаменте. Нужны психологические обязательства в защиту открытого общества, потому что это правильная форма общественной организации. Но готовность к таким обязательствам встречается нечасто»²².

Западная Европа, как известно, отреагировала на перспективы глобализации объединением. Этот процесс начался вскоре после Второй мировой войны сначала созданием НАТО (1949), затем Европейского экономического сообщества (1957); с 1976 года функционирует Европейский парламент; в 1993 году образован Европейский союз (ЕС).

Самым сложным вопросом глобализации является проблема *существования многонациональных культур*. Одни исследователи называют эту ситуацию «предапокалипсисом», другие — «новым Вавилоном».

А. Генис в своем эссе «Вавилонская башня» называет эти тревоги «зловещими трактовками древнего сюжета», хотя при этом замечает, что «меняется геометрия строительства: на место дерзкой вертикали приходит смиренная горизонталь»²³.

Развивая идею «глобальной революции» в сфере культуры, Генис подчеркивает диалектическое единство традиций и новаторства: «В Библии рассказ о Вавилонской башне завершает первобытную историю. Это позволяет воспользоваться ею как вехой, определяющей тот момент, к которому стремится в своем попятном движении постиндустриальная культура, — архаика кончается столпотворением.

²² Сорос Дж. Новый взгляд на открытое общество. М., 1997. С. 14–15.

²³ Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. М., 1997. С. 238.

Помимо очевидного, тут есть и подспудный смысл: языки не только разделили людей — язык разделил человека. Согласно классическому определению Аристотеля, речь — репрезентация разума. Это значит, что она дает высказаться не всему человеку, а лишь его сознательной, разумной, рациональной части²⁴.

Как известно, К. Леви-Стросс утверждал, что два типа мышления — первобытное и современное — оперируют двумя видами грамматики. В зависимости от того, какой из них человек пользуется, он оказывается либо в архаическом, либо в современном мире. Цель постиндустриальной культуры, по мнению Гениса, состоит в том, чтобы создать из двух грамматик третью.

Однако «планетарная цивилизация» воспринимается зачастую простым продолжением колониализма — *агрессией сильных против слабых*, развитого индустриального общества против неразвитого, Запада против Востока²⁵.

Вот почему мир в начале XXI века сотрясают войны как локальные, так и информационные. Современные процессы медиатизации мира и перехода человечества на цивилизационные пути развития изучает новая синтетическая наука информационной эпохи — медиалогия²⁶ (но это уже другая тема исследования, которая находится за пределами проведенного анализа).

Что ж, переходный период всегда сопряжен с поисками новой идентичности, суть которой сводится, как правило, к поискам нового мифа. Весь мир и Россия сегодня вновь оказались перед выбором, подобно героям русских народных сказок.

В этой связи актуальны мысли политолога А. Цуладзе о том, что «перед ней открываются три возможные альтернативы развития.

Первый путь — интеграция в западное сообщество.

Второй путь — опора на собственные силы, обособление от Запада.

²⁴ См.: Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. М., 1997. С. 240.

²⁵ Там же. С. 241.

²⁶ Кириллова Н. Б. Медиалогия. М., 2015.

Третий путь — возрождение империи, противостояние с Западом»²⁷.

Глобализация как бы повторяет на новом витке эпоху «осевого времени» (термин К. Ясперса), обозначившую начало собственно цивилизованного бытия, проявившую универсальный смысл истории. Это выражение потребности мирового сообщества в период кризиса созданной им цивилизации восстановить авторитет и витальную силу идеи коллективной ответственности человека и человечества за сохранение целостности «земного» мира.

²⁷ Цуладзе А. Политическая мифология. М., 2003. С. 347—348.

1.3. РОЛЬ МЕДИАКУЛЬТУРЫ В ИНТЕГРАЦИИ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

Публикуется по:

Межкультурный и межрелигиозный диалог в целях устойчивого развития. М.: РАГС, 2008. С. 686—689.

Вот уже четверть века, с самого начала «перестройки» и «гласности», российские исследователи (историки, культурологи, философы, политологи), прогнозируя процессы дальнейшего развития общества уже в третьем тысячелетии, размышляют о путях социальной модернизации, имея в виду комплексное, преимущественно эволюционное преобразование общества как социокультурной системы: ее типа, конкретно-исторической формы.

Модернизация рассматривается одновременно и как переход от «закрытости» к «открытости» общества или большей его открытости путем дифференциации и усложнения структуры общества. При этом речь идет не о механической «вестернизации» или «унификации», а о «глубинной трансформации массового сознания на основе выработанных западной культурой социальных идеалов и рационализма при возможности сохранения специфики этно-национальных традиций»¹.

И это не противоречит логике социальной эволюции. Не случайно Д. С. Лихачев в своей последней книге «Раздумья о России» (2001) говорит о связи российской и западно-европейской культур на протяжении многих веков. В отечественной и зарубежной науке получила распространение и достаточно полемичная точка зрения, согласно которой Россия пережила период «постмодернизационной революции», что было связано с необходимостью «осуществить... скачок на более высокий технологический уровень, к информационно-компьютерным технологиям»².

¹ Новейший философский словарь / под ред. А. Грицианова. Минск, 2003. С. 642.

² Стародубровская И. В., Мау А. Великие революции. От Кромвеля до Путина. Изд. 2-е. М., 2004. С. 107.

Термин «post-modern revolution» одним из первых включил в научный оборот западный исследователь З. Бауман, подчеркнув, что «постмодернизационный вызов стал чрезвычайно эффективным в ускорении разрушения коммунизма и триумфа антикоммунистической революции»³.

Схожую характеристику этому процессу дал известный российский экономист и журналист О. Лацис⁴.

«Постмодернизационная революция» изменила экономическую основу общества, характер социально-культурной среды, ее духовно-психологическую атмосферу. Рухнули стереотипы старой идеологии, под воздействием демократизации начался процесс формирования новых социальных отношений, ценностей и институтов, стала возможной реализация гражданских прав и свобод. Важнейшим признаком российской модернизации стал медиабум — бурное развитие средств массовой коммуникации, в особенности электронных.

В связи с этим необычайно актуальными представляются не только основные направления функционирования медиакультуры, но и масштабы ее воздействия на социум.

Как известно, эпоха модерна была связана с появлением массовой, тиражированной культуры, основанной на синтезе техники и творчества. Именно ей канадский социолог М. Маклюэн в середине XX в. дал определение «медиа» (от лат. *media* — посредник).

Среди медиаинноваций индустриальной эпохи, обусловивших появление массовой аудитории, выделяются многотиражная печать (газеты, журналы), фотография, телеграф, телефон, радио, кино, чуть позже — телевидение; одновременно был взят курс на «массовую грамотность»: построены тысячи библиотек, издательств, театров, кино- и телестудий, тиражирующих продукцию культуры.

³ Стародубовская И. В., Мау А. Великие революции. С. 107.

⁴ См.: Лацис О. Р. Реплика // Куда идет Россия? Альтернативы общественного развития / под ред. Л. А. Арутюняна, Т. И. Заславской. М., 1994. С. 47.

Информационный «взрыв» второй половины XX в. выявил характерные показатели постиндустриальной («постмодернистской») эпохи: «демассификацию» прессы (термин, впервые введенный американским социологом Э. Тоффлером), телекратию и порожденную ею «клипкультуру», усиление роли информационно-коммуникационных технологий (ИКТ).

Основой информационной («постмодернистской») цивилизации стали кабельное, спутниковое ТВ, видео, компьютерные каналы, цифровое кино и фото, сеть Интернет, электронная почта, сотовая связь, мультимедиа и др. — все, что смешивается, пополняется, комбинируется, расширяя социальную память индивида, общества, всей планеты. А это ставит новые задачи перед исследователями такого сложного и неоднозначного явления как медиакультура.

«Археологией знания» назвал когда-то М. Фуко метод исследования документально зафиксированных дискурсивных практик, а также их взаимосвязь с социокультурными обстоятельствами, фокусируя внимание на концепте «власть — знание». Сегодня очевидной и в мире, и в России становится власть медиа, власть информации.

А отсюда особая функция медиакультуры — быть интегратором российской модернизации. Термин «интегратор» введен А. Ахиезером для выявления роли того или иного социального института, способствующего преодолению «раскола» общества в условиях модернизации. А инструментом интеграции является «интерпретация», без которой невозможно принятие массовым сознанием новой идеи или концепции.

Чтобы понять масштабы произошедших перемен в России на рубеже XX–XXI вв., следует выделить три периода современной модернизации: первый (1985–1991) вошел в историю как период «гласности и перестройки»; второй (1991–1999) можно охарактеризовать как «утилитарно-прагматический» период, когда началось формирование рынка, капитализация не только экономических, но и общественных отношений;

третий (1999–2005) можно назвать «административно-технологическим», так как он начался с укрепления властной вертикали.

Особенностью этих трех периодов российской модернизации является усиление роли медиакультуры как посредника между властью и обществом, социумом и личностью, как интегратора новой медиасреды (еще один ключевой термин информационной эпохи). Создание единого информационного пространства России и мира в целом, интенсивное развитие массмедиа, в особенности электронных, стали катализатором многих социально-культурных процессов, произошедших в обществе за последние двадцать лет. Все это позволяет автору рассматривать новую медиасреду как фактор «российского транзита» в демократию. Причем термин «российский транзит», введенный политологами, как нельзя лучше подходит для определения современной переходной ситуации, в условиях которой медиасреда постоянно трансформируется.

Информационная эпоха связана прежде всего с глобальной медиасредой, созданием единого мирового информационного пространства. Речь идет, по сути, о новой, информационной цивилизации, связанной с колоссальным, невиданным ранее влиянием современной «индустрии информации» буквально на все стороны общественной жизни. Управление бизнесом в наши дни — это и управление общественным сознанием, что доказывает продвижение человека к новому типу мышления, основой которого является владение информацией, а «паролем» — интеллект.

О наличии мощной коммуникативной среды, способной объединить континенты, влияющей на культуру и на систему власти как внутри страны, так и в масштабах всего мира, размышляли Д. Белл, М. Маклюэн, Э. Тоффлер, П. Бергер и Т. Лукман, Ю. Лотман и В. Библер, об этом пишут в последние годы М. Кафельс, Н. Луман, Д. Рашкофф, Р. Харрис и др.

К примеру, американский медиолог Д. Рашкофф настроен пессимистически по отношению к глобальной

медиасреде. Рассказывая о новой реальности конца XX в. — инфосфере, включающей в себя многочисленные средства передачи и модификации информации, он не только описывает это явление, но и поднимает ряд острых вопросов. Насколько человечество, создавшее инфосферу, контролирует протекающие в ней процессы? Не грозит ли неуправляемое увеличение объемов информации возникновением опасных медиавирусов, искажающих восприятие реальности?...⁵

Как бы там ни было, глобальная медиасреда заставляет задуматься не только о власти медиа над обществом, но и о судьбе искусства в киберпространстве мультимедийности, о многообразии культур, концентрируя внимание на поисках новой идентичности.

О массовой коммуникации как особом социальном институте эпохи модернизации, о новых информационных технологиях и их влиянии на власть, личность и общество размышляют многие отечественные исследователи: О. Астафьева, Е. Барзгова, Р. Борецкий, Е. Вартанова, Б. Головкин, А. Грабельников, И. Дзялошинский, Е. Дьякова, В. Егоров, Я. Засурский, Т. Иларионова, Н. Кириллова, А. Короченский, В. Лившиц, Б. Лозовский, С. Муратов, В. Попов, Г. Почепцов, Е. Прохоров, К. Разлогов, А. Федоров, М. Федотов, А. Чумиков, А. Шариков, И. Юзвизин, Г. Юшкявичус и др.

О влиянии медиакультуры на процессы демократизации свидетельствуют многие материалы ЮНЕСКО, в том числе Декларация о правах человека и верховенстве права в информационном обществе, программа «Информация для всех» в России, ряд отечественных законодательных документов и др.

В теории массовой коммуникации появились новые термины: «информационная культура», «коммуникативная культура», «информациология», «коммуникативистика», «электронная культура», а также ставшие уже привычными «виртуальная реальность», «киберпро-

⁵ *Рашкофф Д.* Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание. М., 2003.

странство», «неосфера» и др. Термин «медиа» начинает появляться в обиходе представителей разных научных школ и направлений в качестве составной части многих современных понятий: медиакультура, медиаобразование, медиаполитика, медиапедагогика, медиатекст, медиакритика, медиапространство, медиаменеджмент и др.

Однако в гуманитарных исследованиях отсутствует комплексный подход, объединяющий инструментарии культурологии и философии, социологии и теории журналистики, педагогики и политологии в изучении методологических аспектов медиакультуры в контексте проблем социальной модернизации. Вот почему автор видит теоретическую и практическую необходимость такого подхода к исследованию проблем медиакультуры, ее знаковой системы и особенностей социального функционирования, ее интеграционного воздействия на модернизационные процессы, способности к диверсификации и взаимодействию разных культур в современном глобальном мире, ее влияния на социализацию личности.

Одним из самых дискуссионных и в педагогической среде, и в сфере журналистики, у политиков и социологов стал вопрос о том, что такое медиаобразование, в чем его сущность и характерные особенности. Казалось бы, в чем проблема, если в стране накоплен опыт медиаобразования, создана профессиональная Ассоциация кинообразования и медиапедагогики России (президент — доктор педагогических наук, профессор А. В. Федоров), появились разнообразные научные исследования данного вопроса⁶, есть специализированный журнал, который издается с января 2005 г.⁷

Эту идею активно поддерживает ЮНЕСКО через программу «Информация для всех» в России. Однако вопрос остается открытым, а сам термин «медиаобразование» является в определенной степени неологизмом.

⁶ См. работы Баранова О., Вайсфельда И., Зазнобиной Л., Кирилловой Н., Короченского А., Новиковой А., Пензина С., Поличко Г., Спичкина А., Усова Ю., Федорова А., Хилько Н., Чельшевой И., Шарикова А. и др.

⁷ Медиаобразование. Российский журнал истории, теории и практики медиапедагогики / гл. ред. А. В. Федоров. Таганрог, 2005. № 1—5.

В материалах ЮНЕСКО есть такое определение медиаобразования: «Под медиаобразованием (media education) следует понимать обучение теории и практическим умениям для овладения современными средствами массовой коммуникации, рассматриваемыми как часть специфической, автономной области знаний в педагогической теории и практике; его следует отличать от использования медиа как вспомогательных средств в преподавании других областей знания, таких как, например, математика, физика или география»⁸.

Опыт медиаобразования накоплен в нашей стране и за рубежом; в мире функционирует множество школ медиаобразования, педагогика изучает и осваивает их основные концепции. Следует отметить, что медиаобразование — это комплексный процесс воздействия, в котором участвует несколько наук, включая не только педагогику и психологию, но и культурологию, социологию, политологию, теорию журналистики, экономику, искусствоведческие дисциплины. Сложность в том, что в данном вопросе теория явно отстает от практики, которая зачастую идет как эксперимент в сфере именно педагогической деятельности. Главной целью медиаобразования является формирование медиакультуры личности, ее социализация, способность к диалогу.

Одним из важных направлений медиаобразования как основы становления информационного общества может стать открытие в ведущих государственных университетах, педвузах, институтах культуры новой специальности — «Медиалогия». Такая комплексная подготовка позволит выпускникам войти в инфосферу полноценными специалистами XXI в.: теоретиками и педагогами, менеджерами и социологами, методистами культурно-досуговых центров и экспертами-аналитиками по проблемам массмедиа.

⁸ См.: Медиаобразование. Российский журнал истории, теории и практики медиапедагогики. 2005. № 1—5.

1.4. ЯЗЫКОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МЕДИАКУЛЬТУРЕ КАК КОДИФИКАТОРЫ РЕАЛЬНОСТИ

Публикуется по:

*Известия Уральского федерального университета. Серия
1. Проблемы образования, науки и культуры. 2016. № 1 (147).
С. 122–127.*

Изучая систему функционирования медиакультуры, нельзя обойти такую сферу исследования, как семиотика — наука о языке, ставшая одним из открытий XX века. Предметом семиотики являются любые объекты, которые могут рассматриваться в качестве языка. Вот как его трактует современная социальная философия: «Язык — это знаковая система, посредством которой осуществляется человеческое общение на самых различных уровнях, включая мышление, хранение и передачу информации и т. п.»¹. У истоков семиотики — труды философов конца XIX — начала XX века Ч. Пирса и Ф. де Соссюра, которые первыми исследовали природу языка, в результате чего начала складываться новая научная дисциплина.

Большой вклад в развитие науки о языке культуры внесли многие отечественные и зарубежные исследователи: А. Базен, Р. Барт, М. Бахтин, В. Библер, Ж. Бодрийяр, Л. Деллюк, Л. Выготский, М. Маклюэн, Ж. Деррида, Я. Линцбах, Ю. Лотман, Ю. Кристева, К. Разлогов, Ю. Тынянов, У. Эко, Р. Якобсон, М. Ямпольский и др. Методы, предложенные ими, применимы и для анализа языка медиакультуры.

С информационно-семиотической точки зрения медиакультура предстает в трех основных аспектах: как система артефактов (от лат. *arte* — искусственный и *factus* — сделанный), как система символов и знаков. А «всякая система, служащая целям коммуникации, — утверждал Ю. Лотман, — может быть определена как

¹ Социальная философия : словарь / сост. и ред. В. Е. Кемеров, Т. Х. Керимов. М., 2003. С. 548.

язык»². Применяя методы лингвистики в исследовании языка произведений искусства, Лотман доказал, что любые культурные явления следует рассматривать как тексты, содержащие информацию и смысл.

Поскольку у Ю. Лотмана «текст» — понятие многозначное, то с точки зрения языка медиакультуры имеется в виду не только письменное сообщение (книга, газетная или журнальная статья), но и любой носитель информации. К примеру, кино-, теле- или видеофильм, телепрограмма или видеоклип, сайт Интернета и др.

Медiateкст прошел долгий путь эволюции, как и вся система массовых коммуникаций. Канадский социолог М. Маклюэн в истории человеческой цивилизации и в истории медиакультуры выделил следующие вехи: 1) эпоху дописьменного варварства; 2) тысячелетие фонетического письма; 3) «Гутенбергову галактику» — пятьсот лет печатной техники (Гутенберг Иоганн (1399—1468) — немецкий изобретатель, создатель европейского способа книгопечатания подвижными литерами); 4) «Галактику Маркони» — электронную цивилизацию (Маркони Гудельмо итальянский радиотехник. Используя электромагнитные волны, изобрел беспроводной телеграф и радио как средства связи). Американский социолог М. Кастельс выявил особенности новой информационной цивилизации — «Галактики Интернет»³.

Таким образом, язык медиакультуры — это знаки и совокупности знаков («тексты»), в которых «зашифрована» определенная информация, то есть вложенные в них содержание, значение, смысл. А из этого следует, что понимать то или иное явление медиакультуры — значит, «читать» его невидимый смысл. Только осмысленный текст становится фактом культуры⁴.

Согласно учению М. Бахтина, текст может быть идеологичным, правда, в том случае, когда у него есть опора: «единство сознания» и единство⁵ говорящего «я», которые гарантируют истинность той или иной идеологии.

² Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1994. С. 19.

³ Кастельс М. Галактика Интернет. Екатеринбург, 2004. С. 5—7.

⁴ См.: Кириллова Н. Б. Медиалогия как синтез наук. М., 2013. С. 39.

⁵ См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.

Тем самым, как констатирует Ю. Кристева, последователь Бахтина в области лингвистики и семиотики, «Бахтин намечает важнейшую границу между идеологией и текстом». Правда, по ее же мнению, «текст (полифонический) не имеет собственной идеологии, ибо у него нет субъекта (идеологического). Это особое устройство площадка, на которую выходят разные идеологии, чтобы обескровить друг друга в противоборстве»⁶.

Для соотношения текста и реальности Кристева предлагает такой императив: «Высказываемый и коммуницируемый смысл текста («структурированный фенотекст») проговаривает и репрезентирует то революционное действие, которое производится посредством означивания при условии его эквивалента на сцене социальной действительности». А отсюда ее вывод: «Таким образом, текст обретает двоякое место в порождающей его реальности — в материи языка и в социальной истории...»⁷.

Вообще труды Ю. Кристевой по семанализу стали в свое время сенсацией еще и потому, что она ввела в семиотику термин «интертекстуальность» — ключевой для постмодернистской эстетики, обозначающий особые диалогические отношения текстов, которые строятся как мозаика цитат.

Итак, тексты медиакультуры, «кодифицируя реальность», сохраняют социальную память. При этом знаковая система языка у каждой группы видов медиакультуры своя.

Попробуем дать определение такого понятия, как «знак». Вот как его трактует современная социальная философия: «Знак предмет, служащий замещению и представлению другого предмета (свойства или отношения) и используемый для хранения, переработки и передачи сообщения. Знак это интересубъективный посредник, структур-медиатор в обществе»⁸.

⁶ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 20–21.

⁷ Там же. С. 295.

⁸ Социальная философия : словарь. С. 147.

Но для того, чтобы знаковая система функционировала, необходим код как «обозначение совокупности правил или ограничений, обеспечивающих деятельность. Код должен быть понятным для всех участников коммуникативного процесса и поэтому носить конвенционный характер»⁹.

Существует определенное различие между письменными, аудиальными, визуальными и аудиовизуальными знаковыми системами.

Первооснова здесь письмо, система записи знаков естественного языка, устной речи. Изобретение знаковых систем записи одно из величайших достижений человеческой мысли. Особенно большую роль в истории культуры сыграло появление и развитие письменности, в том числе и славянской кириллицы.

Именно этот факт дал человечеству возможность выйти из примитивного состояния, подготовив почву для дальнейшего развития науки, техники, искусства, права и т. д. Письменность открыла путь к тиражированию текстов книгопечатанию, а оно в свою очередь стало условием сохранения языковых традиций и непрерывности существования культуры.

В постмодернистских сентенциях Ж. Деррида, прозвучавших в его работах «Голос и явление», «Письмо и различие», «Нечто, относящееся к грамматологии», «Позиции» и др., письмо, буква, чувственное начертание воспринимаются в соответствии с западной философией как тело и материя, по отношению к духу, глаголу и логосу.

Суть концепции Деррида сводится к следующему: между человеком и истиной существует весьма значимая череда посредников, располагающаяся в основном в сфере языка коммуникации, который «предполагает передачу, призванную переправить от одного субъекта к другому тождественность некоего обозначенного объекта, некоего смысла или концепта, формально позволяющего отделить себя от процесса этой передачи

⁹ Социальная философия : словарь. С. 206.

и от операции означивания... Через знак передающий коммуницирует нечто получателю...»¹⁰.

Письменность является важным способом транспортирования речи в другую среду. Текст в языкознании выступает как последовательность словесных знаков, образующих сообщение.

В художественном тексте, как отмечал Ю. Лотман, выделяются пять функций: 1) сообщение, направленное от носителя информации к субъекту; 2) коллективная память, способная к непрерывному пополнению; 3) общение читателя с самим собой, тем самым текст актуализирует какие-то личностные стороны; 4) текст становится собеседником; 5) общение между текстом и культурным контекстом¹¹.

Письменный язык имеет тенденцию к развитию собственных структурных свойств. Это и дало возможность Ю. Кристевой заглянуть «по ту сторону языка», выявить «довербальный» уровень существования субъекта, где безраздельно господствует бессознательное, и перейти к разрушению монолитных институтов знака, сместив собственные интересы от лингвистики и семиотики к «семанализу».

Кристева текст «динамизировала», дифференцировала, обозначив границу между «генотекстом» и «фенотекстом», которые по ее мнению соотносятся друг с другом как поверхность и глубина, как символика и формула. Следовательно, «генотекст — это процесс» (означивания, структурирования и т. д.), а «фенотекст — это структура», подчиняющаяся правилам коммуникации и предполагающая как субъект высказывания, так и его адресат¹².

В исследованиях коммуникации необходимо проводить грань между гомогенными сообщениями и сообщениями, основывающимися на комбинации, т. е. синтезе разных знаковых систем. Существует различие между аудиальными (слуховыми) и визуальными (зри-

¹⁰ Деррида Ж. Позиции. М., 2007. С. 31.

¹¹ См.: Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1994.

¹² См.: Кристева Ю. Избранные труды. С. 297–299.

тельными) медиа. В первых системах, к каковым относятся радио, граммофон, магнитофон, CD-Rom и т. д., в качестве структурного фактора на первый план выходят звук, речь, музыка, вокал; здесь важным фактором является время, выступающее в двух измерениях — последовательности и одновременности. Структурирование визуальных систем связано с пространством. В традиционных визуальных искусствах (живопись, графика, плакат) доминируют иконические знаковые системы.

Аудиовизуальная медиакultura, репродуцирующая реальность, связана с «фотогенией»¹³ эстетикой кадра. Это свойство не только фотографии, но и самых действенных экранных средств коммуникации (кино, телевидение, анимация, DVD, дисплей компьютера, Интернет и т. д.).

Что касается «языка экрана», то можно согласиться с К. Разлоговым в том, что «по реальной сфере своего применения он скорее может быть сопоставим с естественным языком, а не с системой художественных средств»¹⁴. «Язык экрана» — знаковый, семиотический потенциал — у всех перечисленных медиа общий, несмотря на специфические особенности каждого из них.

Здесь происходит процесс интеграции, синтеза всех предшествующих знаковых систем, обусловленный тем, что экранные виды медиакultura являются результатом технического прогресса. На их знаковую систему влияют общие закономерности развития электронной культуры, связанной с техникой репрезентации действительности.

На этой базе формируется новое видение или «второе зрение» (Д. Менделеев) — особый тип образного мышления, интегрирующий речевые и визуальные формы. И, если в письменной культуре основой знаковой системы выступают буква, слово, то в аудиовизуальной (экранной) культуре «первокирпичиком» является кадр, дающий иллюзию реальности.

¹³ Деллюк Л. Фотогения кино. М., 1924. С. 3—5.

¹⁴ Основы продюсерства. Аудиовизуальная сфера / под ред. Г. П. Иванова и др. М., 2003. С. 7.

В зависимости от того, каким образом осуществляется «включение» кадра в «поток событий», можно выделить фотографическую, кинематографическую и телевизионную формы культуры кадра.

Фотографическая культура кадра связана с использованием фотокадра, передающего непосредственное впечатление от реального события.

Кинематографическая культура кадра использует кадр как «ячейку монтажа»¹⁵, что позволяет не только передать непосредственное впечатление от события, но и выявить его смысл.

Телевизионная культура кадра дает возможность зрителю как бы непосредственно включаться в «поток события» и видеть его «изнутри».

Осмысление эстетики кадра, его роли в репрезентации реальности в конечном итоге привело к формированию того синтетического способа образного мышления, который был наиболее адекватен новому видению действительности. Не случайно классики отечественного кино С. Эйзенштейн и В. Пудовкин видели в кинокадре тот технический «первофеномен», на базе которого возникала поэтика «киноязыка», обращенная лицом к эпохе, истории, способная помочь зрителям научиться «диалектически мыслить»¹⁶.

В отличие от тех языковых форм, которые используются в классической визуальной культуре, язык кадра универсален. Кадр может выполнять функции иконического, символического и речевого знака, не будучи тождествен ни одному из них. Взятый сам по себе кадр формален, то есть не обладает никаким определенным образным содержанием. Это дает возможность использовать язык кадра не только в культуре и искусстве, но и в разных науках.

«Используя универсальные языковые возможности кадра, можно достаточно легко интегрировать область искусства и науки, область беллетристики и “текущей истории”, область творчества и массового общения», —

¹⁵ Эйзенштейн С. М. Избр. статьи. М., 1956. С. 290.

¹⁶ Там же. С. 199.

отмечает исследователь кино и фотографии Г. Пондопуло¹⁷.

Язык дигитального экрана, основанный на цифровом кодировании (компьютер, Интернет, планшет, смартфон и т. д.) который не только что-то сообщает нам с помощью кадра или визуальных образов, не только передает нам «картинку», речь, музыку, но и беседует с нами; благодаря интерактивности мы вступаем с ним в контакт, то есть он становится нашим собеседником. При этом в глобальной информационной сети циркулируют мириады текстов, статических и движущихся изображений — все это сфера аудиовизуальных технологий, новых медийных стратегий, которые доказывают универсальность интерактивности языка экрана, его способность к диалогу и полилогу культур.

Все это подтверждает актуальность теоретических исследований и практическую значимость языковых технологий медиакультуры как кодификаторов реальности и необходимость их активного использования в медиаобразовательном процессе.

¹⁷ Пондопуло Г. К. О взаимодействии художественных, научных и технических моментов в фото-, кино- и телевизионном творчестве // Философско-эстетические проблемы киноискусства. М., 1983. С. 95.

1.5. МНОГООБРАЗИЕ КУЛЬТУР В ГЛОБАЛЬНОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ И ПОИСК НОВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Публикуется по:

Известия Уральского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2006. Выпуск 12. № 47. С. 58–68; Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии. 2008. № 3. С. 22–28.

Термины «глобализм» и «глобализация» за последние 10–15 лет стали широко употребляемыми в самых разных научных исследованиях. Однако существо этого понятия и обозначаемого им явления отнюдь не стало яснее. По поводу сущности глобализации высказываются порой взаимоисключающие суждения, чему и способствует также излишняя, а иногда и откровенно идеологизированная и политизированная интерпретация этого феномена. Наконец, нередко термин «глобализация» употребляется все, лишь для того, чтобы с его помощью придать большую весомость и актуальность обсуждаемой проблеме, хотя при этом гипотетические связи последней с данным феноменом фактически остаются за рамками обсуждения¹.

Особую область исследований в сфере глобализации составляют так называемые *culture studies*, в рамках которых исследователи из многих стран пытаются рассматривать современное состояние культуры в связи с глобализационными процессами, а некоторые из них предпринимают попытки предсказывать дальнейший ход развития культуры в условиях их интенсификации.

Подобные исследования представляются необыкновенно перспективными и полезными, поскольку способны оказывать конкретную помощь тем организациям, которые так или иначе участвуют в разработке культурной политики, а также в осуществлении на практике различных программ, реализуемых в ее рам-

¹ См.: Культурное многообразие, конфликт и плюрализм. М., 2000. С. 36.

ках. Естественно, что в ходе подобных исследований могут высказываться самого разного рода и характера суждения и прогнозы, каждый из которых, в случае его достаточной аргументированности, имеет право на существование и заслуживает внимания (см. работы З. Акопяна, О. Астафьевой, Г. Аванесовой, Т. Богатыревой, А. Гусейнова, В. Егорова, Н. Кирилловой, И. Лисаковского, Э. Орловой, Дж. О'Коннор и др.).

Отдельными аспектами темы многообразия культур в глобальном медиапространстве являются вопросы «сохранения национальной идентичности в коммуникативном пространстве», «диалог культур» и «культурный плюрализм», «интерпретация культурного наследия», «риски и альтернативы будущего культуры», «возможность существования единой мировой культуры», «формирование современной модели культурной политики в России» и т. п.

Словом, тема культурного многообразия, культурного диалога и культурных связей в условиях глобализации сегодня широко обсуждается как на государственном, так и на общественно-политическом уровне, в научной сфере. Интересно взглянуть на эту проблему в контексте модернизации, если рассматривать ее как глобальный процесс становления информационного общества.

Сошлемся на анализ, проведенный Э. А. Орловой. По ее мнению, западноевропейские источники определили социокультурные коды в областях социетальной организации, социально значимого знания, трансляции социокультурного опыта. Социетальная организация характеризуется специфичными трансформациями каждой из ее составляющих. В хозяйственной области совершается переход от индустриализма к постиндустриализму, в политической — от авторитарных и олигархических режимов к демократическим, в правовой области — от обычного к юридическому праву, от сословных привилегий — к правам человека.

Что происходит сегодня на уровне социально значимого знания? У нас на глазах осуществляются мно-

гие существенные изменения. Так, религия утрачивает священный пафос и становится регулятором моральных отношений; в философии на смену монистической и детерминистской картинам мира приходят имморалистичная и вероятностная; в искусстве приверженность единому стилю сменяется полистилистикой; в науке взгляд на теорию как на объективную и изоморфную представленность реальности меняется в направлении антропности и конструктивности процессов познания.

Соответственно меняется и структура трансляции социокультурного опыта. В образовании на смену доктринерству приходит обучение решению проблем, просвещение меняет энциклопедическую ориентацию на адаптационную, в средствах массовой коммуникации идеологическая доминанта сменяется фактографической².

Эти процессы идут повсеместно, на глобальном уровне, одновременно порождая рост антиглобалистских настроений в мире в целом и в России в частности. Основные аргументы сторонников этой позиции связаны с акцентированием внимания на тех опасностях, которые несут с собой глобальные процессы.

Общераспространенным стало мнение о том, что глобализация ведет к снижению степени многообразия культур, которое традиционно рассматривается как источник социокультурной эволюции. Кроме того, существует опасение унификации культур в связи с развитием «массовой культуры», основой формирования которой являются развлекательные коммерческие структуры, а главным каналом распространения средства массовой коммуникации. Основная опасность усматривается в том, что благодаря этому из культуры уходят ее локально-специфичные, народные формы. Отсюда вывод: глобализация предполагает насильственную интеграцию социокультурных единиц разного масштаба в общую унифицирующую систему, мешающую культурной самобытности общества.

² Культурное многообразие, конфликт и плюрализм. С. 20–26.

В последнем случае обычно подчеркивается, что система массового производства/потребления существенным образом ограничивает разнообразие запросов и возможности выбора за счет их стандартизации.

В условиях социальной модернизации и становления реальной демократии в России нельзя не видеть противоречивости многих из приведенных аргументов.

Рассматривая рациональные возможности минимизации социальных конфликтов в условиях глобализации, а также решения вопроса о том, что при этом происходит с культурным многообразием, следует прежде всего преодолеть оценочный априоризм в трактовке объекта критики. Это сделать несложно, если задать вопрос: глобализация чего? Ясно, что ответ предполагает необходимость специального дифференцированного рассмотрения тех процессов, которые происходят в мировом масштабе. В этом случае очевидным становится ряд следующих обстоятельств.

Глобальные процессы не следует считать охватывающими все страны и регионы мира. Вот почему опасения в отношении уменьшения культурного многообразия как такового оказываются необоснованными. Более того, можно выделить целый ряд проблем, порождаемых ими сегодня в большинстве обществ, как развитых, так и развивающихся. Следует отметить в первую очередь множественность и разнокачественность событий, одновременно происходящих в мире, сообщения о которых транслируются средствами массовой информации. Такое разнообразие оказывается недоступным для индивидуального фиксирования и упорядочения. Соответственно в массовом масштабе современная социокультурная ситуация характеризуется высокой степенью неопределенности. Уже стало общим местом утверждение о том, что многообразие культур и субкультур, в том числе профессиональных и политических, этнических и художественных, вызывает затруднения в межкультурных коммуникациях. Причем обнаруживаются они отнюдь не только в области международных отношений, но и в структуре взаимо-

действия в одном и том же обществе. В данном случае можно говорить о том, что нарастание многообразия порождает кризис культурной идентичности.

Следует также подчеркнуть, что кризис такого рода усиливает значимость противопоставления «мы» «они», а это, в свою очередь, обостряет напряженность в отношениях между представителями разных культур и субкультур. Наконец, значимым проблемообразующим фактором в сложных и динамичных современных условиях является распространенное в разных сообществах акцентирование собственной культурной самобытности. Это существенным образом затрудняет освоение полезных для них инноваций, появившихся в других культурах. Соответственно для них зона неосвоенных культурных феноменов со временем увеличивается.

По-видимому, источник современных проблем мирового масштаба находится отнюдь не в том, что глобальные процессы унифицируют социокультурную жизнь, снижая меру ее адаптационно необходимого разнообразия. Скорее, их следует связывать с низкой степенью освоенности изменений, происходящих в современном мире, и с уровнем организации связей людей с окружением, не соответствующим его состоянию. В такой ситуации правомерно говорить о необходимости примирения распространяющихся глобальных процессов, с одной стороны, и локалистских, сепаратистских устремлений — с другой, унификации одних культурных характеристик и диверсификации других. Решение такого рода проблем предполагает необходимость рационально организованной, целенаправленной деятельности, которую следует осуществлять в рамках социокультурной политики.

Используя мультимедийные средства (видео, компьютер, Интернет, DVD- и CD-ROM), уместно говорить о диалоге культур, если только не сводить это понятие, по словам И. Лисаковского, «к обычному знакомству или соседской притирке» разных культур. А само развитие мирового социокультурного пространства только и возможно при достаточной

распространенности в медиасреде разных этнических и художественных культур, отношения которых друг с другом остаются преимущественно отчужденными из-за разительного несходства национальных образных систем, организации характера творчества, цифрового неравенства обществ и, наконец, языкового барьера.

Свою «особость» в данном аспекте весьма решительно демонстрирует транснациональная, постмодернистская в своей основе культура. Она, как правило, противостоит классическим и народным образцам своей образностью, формами и смыслами независимо от того, идет ли речь о массовой или элитарной культуре или широко понимаемом «новом» («актуальном») искусстве любых видов и жанров. Отношения между «классикой» и «постклассикой» сравнимы с отношениями индустриальных и постиндустриальных типов культур. Нелишне напомнить, что эти тенденции культуры «наднациональны» и адресованы разным категориям потребителей во всем мире.

Важно понимать, что появление на исторической арене новых мегамасштабных культурных миров отнюдь не означает радикального вытеснения предыдущих. Каждый из них занимает свой сектор на общем культурном поле (разумеется, подчас решительно перераспределяя территории и аудитории). Они приходят в неизбежное соприкосновение, встраиваются, точнее, наслаиваются в некоторой системе, нередко дополняя и оттеняя достоинства друг друга. Соседство этих автономных творческих «космосов», известным образом взаимодействующих в рамках отдельных сообществ, обычно обогащает последние и дает наиболее полное представление о духовной жизни того или иного народа.

В сложную систему интеграционных связей и отношений в сфере экономики, политики, информационных технологий, коммуникаций и т. д., составляющих сущность глобализационных процессов, включаются культурные механизмы, поддерживающие динамическое равновесие между разнообразием и гомогенностью мира.

В этой связи нельзя не видеть тех преимуществ социокультурного развития, которые связаны с интеграционными тенденциями. Хотя нельзя в то же время игнорировать противоречивую природу современного глобализационного процесса. Анализируя эти противоречия, О. Астафьева, в частности, констатирует: «Изменения, имеющие интеграционную доминанту, сопровождаются процессами дифференциации, размываются политикой культурного плюрализма: налицо ситуация одновременного проявления факторов унификации и признаков обостряющейся борьбы за сохранение этнокультурного разнообразия. Но этнический фактор чаще всего рассматривается не как самостоятельный, а привлекается в поддержку других форм самобытности (религиозной, национальной, территориальной), то есть не рассматривается как ведущий фактор устремленного в будущее развития. Соответственно в нарастании конфликта сторонников и противников интеграционного процесса этнокультурный фактор не всегда выступает в качестве одного из ведущих. А ведь это весьма мощный инструмент социокультурных изменений, и от его правильного использования во многом зависит будущее человечества. В последнее время в средствах массовой информации наметилась тенденция транснациональных измерений социокультурной реальности как показателя цивилизационного уровня. Это в значительной степени “затушевывает” проблемы уникальности культурно-смыслового пространства и экзистенциального мира человека, смещая их на второй план. Такое положение дел не может не вызывать определенной тревоги»³.

Поэтому трансформация системы информационно-коммуникативных отношений в мире касается всех без исключения стран и «развитых», и «развивающихся».

Образование глобального культурного пространства, динамичного и свободно трансформирующегося, свидетельствует о том, что взаимосвязанность мира проявляется в самых разных масштабах. У современного

³ Культурное многообразие, конфликт и плюрализм. С. 46–47.

человека, существующего в плюралистической культуре, формируются определенные социокультурные стереотипы, ибо каждый получает примерно один и тот же набор информации через телевидение, компьютерные каналы, Интернет и другие средства массовой коммуникации.

И можно согласиться с О. Астафьевой, что в громадных империях средств массовой коммуникации озабочены негативным «имиджем» мировой индустрии культуры как исключительно развлекательной и ангажированной. О поиске новых форм и каналов распространения «иных» ценностей, благодаря которым поддерживался бы миф об огромном разнообразии индивидуального выбора и индивидуального выражения в глобализирующемся мире, свидетельствует тот факт, что посредством сетевых инфраструктур начинает активно развиваться индустрия этнонациональных культур, трансформирующих и на первый взгляд удачно диверсифицирующих культурные потоки. Однако если двигаться в этом направлении, то вряд ли удастся сохранить этническую культуру, ибо основу такого типа культуры составляют псевдонародные образцы. Подлинная этническая культура нуждается в сохранении своего «месторазвития» и, конечно, в носителях, создающих и передающих ее в процессе социализации новым представителям этноса, которые не должны постигать ее только через систему информационно-технических «посредников», зачастую уродливо трансформирующих образцы этнонациональной культуры в «сувенир». Этническая же культура живет по законам самовоспроизводства на собственной ценностной основе. Означает ли это, что она обладает «музейным» статусом и должна воспроизводиться исключительно «по образу и подобию», вне учета социокультурного контекста? Возможно ли это в современном информационно-коммуникативном пространстве?

Действительно, подлинная этническая культура «задыхается» во все более коммерциализирующемся пространстве глобальной культуры. Но если это действи-

тельно так, то можно ли считать подобное положение дел катастрофическим и что из этого следует?

Для того чтобы дать объективную оценку ситуации, необходимо выявить возникающие в этой связи проблемы, используя механизмы культурной политики. К этому призывает и Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии, видя в сохранении этнических культур одно из важных условий выживания человечества. Идея сохранения культурной самобытности — это свидетельство отказа от активной экспансии чужих ценностей, образа и стиля жизни и приглашение всех стран к диалогу.

Исследователи выделяют множество типов проявления самобытности в современном мире. Это самобытность в условиях открытости, которая связана со снятием жестких границ при осуществлении коммуникаций, приводящих к смягчению логики взаимоисключений и созданию условий для сосуществования разных этносов и культур в глобализирующемся мире. Носители этнической культуры этого типа открываются навстречу контактам с другими культурами, тем самым создавая атмосферу «предуготовленности» к диалогу.

Иные цели преследуются носителями самобытности как формы закрытости: защита своего природного и социокультурного пространства, противопоставление «своих» ценностей «чужим», которые распространяются по разным каналам. Наиболее перспективной видится самобытность, устремленная в будущее (*project identity*), создающая основы для формирования гражданского общества и проведения политики культурного плюрализма⁴.

В этой связи опять-таки напрашивается вопрос: корректно ли в ситуации открытости говорить о достаточности, доступности, достоверности информации, поступающей через разные каналы? Может ли культурная политика в глобализирующемся мире выступать если не «фильтром», то регулятором информационно-

⁴ См.: *Кастельс М.* Могущество самобытности // Новая постиндустриальная волна на Западе : антология / под ред. В. Л. Иноземцева. М., 1999. С. 307.

коммуникативных процессов в современном мире? Насколько это вообще возможно в сетевом саморазвивающемся пространстве? Теоретически допустимо, на практике очень сложно.

Социокультурная реальность глоболизирующегося мира снижает шансы формирования этнокультурной идентичности как субъективно устанавливаемой, причем и для тех, кто живет в своей родной среде, и для тех, кто существует за ее пределами. Дело в том, что понимание окружающего мира приходит к детям из информационного пространства телевидения, кинематографа, компьютерной сети и т. д. Они видят себя рядом с «другим», который не всегда является реальным человеком их сообщества: с детского возраста перед ними аудиовизуальный образ «другого». С этим «другим», смотрящим на ребенка с экрана компьютерного монитора или телевизора и ведущим себя иначе, чем окружающие его люди, выстраиваются определенные модели понимания мира, образцы поведения и т. д. В условиях глобализации выстраивание новой идентичности как смысловой основы существования личности в неустойчивом мире, пытающейся преодолеть раскол между универсальным инструментализмом и исторически укорененными партикуляристскими идентичностями, приводит к биполярной оппозиции между Сетью и «я» (личностью).

Формируется новое компьютерное поколение, поколение, имеющее новые идентификационные параметры и принимающее физическую и искусственную (виртуальную) реальность как равные реальности. Нельзя сказать, что ранее не возникало проблемы упорядочения, сопоставления реальностей; мифологическое и религиозное сознание, миры традиционных культур органично включались в жизненный мир человека, но при этом этнокультурная доминанта выступала ядром, попадая в притяжение которого, они складывались в определенную целостность.

Словом, современный человек должен так научиться, ся отбирать необходимые элементы из других культур,

чтобы это не мешало его персональной и этнокультурной идентичности.

Поэтому, говоря о социокультурной неоднородности этносов, нельзя не отметить проявление разных типов идентификационных моделей. Например, две наиболее распространенные в глобализирующемся мире модели — это усложненная однопациональная идентификация и маргинализация как растворение этнокультурной идентичности.

Обе модели сегодня уже имеют место в разных этносах. Так как они выступают следствием адаптации к ситуации открытости и инновационной активности определенных представителей этноса и общности в целом, то в первом случае сложность не должна превышать допустимые пределы, а во втором упрощение не должно приводить к деструкции, декультурации и маргинальности. «Этнокультурная маргинализация характеризуется утратой человеком связи со своей культурой, его готовностью вписаться в любой контекст независимо от стиля, а техницизм, проявляемый при этом человеком, свидетельствует о поверхностном освоении социокультурного пространства. Это не способствует укреплению и личностной идентичности»⁵.

Нивелирование системы ценностей, норм поведения, стилей, образа жизни также свидетельствует о маргинализации как показателе кризиса идентичности. Он проявляется в потере корней, в забвении одного из архетипов коллективного бессознательного души современного человека европейского символического ряда, на что указывал К. Юнг⁶.

В условиях глобализации для понимания и диалога разных культур быть может необходима и духовная модернизация, выработка новой системы ценностей для достижения цивилизационного синтеза при сохранении культурного плюрализма. По крайней мере это выход за пределы стереотипов и догм «закрытых» культур, преодоление «мертвых традиций», во многом

⁵ Культурное многообразие, конфликт и плюрализм. М., 2000.

⁶ См.: Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991.

мешающих различным странам и народам справиться с такими глобальными проблемами, как нищета и голод, неграмотность и низкий уровень здравоохранения.

Диалог это способ организации совместной жизни людей на нашей планете, ибо диалогичность есть спектр разных форм соприкосновения, взаимодействия, сопряжения в настоящем, прошлого и будущего, что свойственно всем переходным периодам. Диалог, основанный на плюрализме и партнерстве, признании равенства культур, становится базовым принципом взаимодействия культур в глобализирующемся мире. Следование этому принципу — важная стратегическая задача, решение которой можно рассматривать как шаг на пути сохранения культурного многообразия, ибо история изобилует примерами подавления одной культуры другой, развития культурного изоляционизма, процессов ассимиляции и т. д.

Однако сегодня проблема взаимодействия не может быть решена только на основе принятия принципа диалога, так как в условиях глобализации нелинейность и разноразмерность взаимодействий в огромном спектре межкультурных коммуникаций образует сложную модель полилога культур⁷.

Полилог культур в условиях глобализации — это не только взаимодействие по горизонтали, но и взаимодействие по вертикали (национальные и этнические культуры), сложные перекрестные связи и т. д. Образующаяся сложная сетевая информационно-коммуникативная система — это не диалог между двумя культурами, а взаимодействие по сетевому принципу множества разных культур. Именно полилог культур можно воспринимать как парадигмальную перспективу, преодолевающую ограниченность и уязвимость стратегии диалогической.

Изменение динамики культурных взаимодействий связано с формированием глобальных инфраструктур, способствующих проникновению сквозь национальные границы, развитию индустрии культур, диф-

⁷ См.: Buell F. National Culture and the New Global System. Baltimor; London, 1994.

ференцирующих культурные потоки, и появлению транснациональных корпораций для изготовления, распределения и распространения культурных товаров и услуг. Ключевыми секторами, обеспечивающими плотность культурных связей, становятся массмедиа и туризм. Новые информационно-коммуникативные системы расширяют возможности и сферу влияния на мир массовой и транснациональной культуры.

Из этого не следует делать ложного вывода, что взаимодействие культур в условиях глобализации направлено только на создание транснациональной культуры. Этот пласт глобальной культуры является коммерциализированным порождением массмедиа и образуется на «верхушках» локальных культур.

По своим характеристикам он более всего приближается к такому явлению, как медиакультура, хотя некоторые исследователи, как мы отметили, склонны считать его новым феноменом глобальной культурой. Она включает фрагменты региональных, национальных и локальных культур, которые функционируют на нескольких уровнях в качестве источников стандартизированной продукции, обобщенных человеческих ценностей и интересов, единообразного смыслового дискурса и т. д.

Таким образом, на процесс и результаты взаимодействия культур огромное влияние оказывает современная информационно-коммуникационная система (телевидение, радио, персональные компьютеры и компьютерные сети, спутниковое вещание, онлайн-овые линии и Интернет), которая становится основным каналом трансляции транснациональной культуры.

Важную роль информационно-коммуникационные системы играют и в сохранении этнических культур, представители которых по разным причинам проживают вне территории своей этнической родины, вне месторазвития их родной культуры. Представленность этнической культуры в них способствует удовлетворению потребностей многочисленных диаспор, развитию межкультурного взаимодействия.

В условиях глобализации, когда миграция приобретает небывалые масштабы, передача духовного наследия вне естественной среды ее порождения становится актуальной и сложной проблемой. В определенной степени потребность в языке как важном средстве идентификации восполняется через печатную продукцию, телевидение, видео, DVD и другие электронные носители информации. Избежать смешения и полной ассимиляции с иными культурами помогает функционирование этнической культуры в мировом информационном пространстве.

На расширение информационных потоков, репрезентирующих культуру в сетевом киберпространстве, указывают исследователи многих стран, подчеркивающие особую роль в этом процессе программ и проектов, таких как «Новые информационные технологии», «Электронные публикации, книги и архивы» и др., создания и поддержки специальных сайтов в Интернете, включения проблем выстраивания специализированных культурных сетей в задачи культурной политики. Развитие информационно-коммуникационного пространства рассматривается как дополнительный канал для сохранения и распространения культурного наследия, как стратегическая цель культурной политики разных сообществ⁸.

Во многом благодаря Интернету, компьютерным каналам, аудиовизуальной технике записи и воспроизведения символической информации удалось включить в современный культурный контекст язык, ритуалы, традиции этнических культур, умирающих под натиском цивилизации.

Конечно, при этом возникает вопрос о точности «перевода», о специфике передачи особенностей этнического сознания, ментальности, духовного мира и т. д. И все же, несмотря на вопросы и проблемы, думается,

⁸ См.: Культурное многообразие, конфликт и плюрализм. М., 2000 ; Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры : сб. материалов. М., 2002 ; Культурное разнообразие, развитие и глобализация : по результатам дискуссий «круглого стола» / под ред. В. Егорова, К. Разлогова. М., 2003 и др.

что перспективы бытования этнической культуры в медиапространстве очевидны. И это мощный шаг вперед, особенно по сравнению с перспективой стандартизации, забвения и гибели культуры.

В России такого рода проблемы особенно актуальны в региональном срезе, прежде всего там, где ряд причин и в значительной степени территориальная изолированность способствовали сохранению практически в первозданном виде глубинных пластов самобытной народной культуры, которые сегодня воспринимаются не как нечто уходящее, а, напротив, в аспекте духовного обновления, как проявление творческого потенциала личности, несут в себе актуальную социальную нагрузку.

Вряд ли старая идентичность может быть критерием современности общества и обусловить появление соответствующих институтов, хотя не исключено, что разные компоненты, в том числе традиционные представления и образы, могут самостоятельно эволюционировать в соответствии с присущей им логикой и вносить свой вклад в неравномерное развитие структур в рамках общества, определять особенности саморазвития социума.

Перед лицом перемен в некоторых странах часто преувеличивают роль местных традиций и рассматривают альтернативные возможности развития культуры на основе радикальной автономии.

Акцент, сделанный на себе, затрудняет и поиски нового, и ход транскультурных обменов, необходимых для творчества и критического осмысления глобального общества. Те регионы России, которые в большей степени ориентируются на замкнутость и самодостаточность, ложное понимание поддержки традиционной культуры как единственной меры сохранения своей локальной идентичности, имеют немного шансов для благополучного развития.

Отсутствие выхода на мировой уровень, непредставленность национальной и региональной культур на глобальном рынке наносят ущерб развитию куль-

турного многообразия. Взаимосвязь внешней политики с задачами внутреннего развития в таком случае весьма затруднена.

В российской культуре в условиях социальных трансформаций принципиальное значение приобретает ориентация на будущее, предполагающая, что традиции прошлого реализуются без потерь на новой, инновационной основе.

Столь же важно, чтобы все те, кто ответствен за состояние отечественной культуры, могли учитывать специфику переходного периода, создавая условия для саморазвития культурных процессов.

1.6. ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА КАК КОНСТРУКТ «ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ»

Публикуется по:

Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. 2016. № 9–10. С. 12–16.

Одним из феноменов информационной эпохи, оказавших влияние на социокультурные процессы во всех регионах мира, стала экранная культура. Изобретение в 1895 году кинематографа и бурное распространение в XX веке его, затем телевидения, видео, компьютерных технологий, Интернета — все это разновидности единого целого — экранной культуры как своеобразного итога научно-технической революции.

Экранная культура: аудиовизуальный синтез

Экранная культура — это особый тип культуры, основанный на синтезе техники и творчества, материальным носителем текстов которой является экран. И можно согласиться с К. Э. Разлоговым, ведущим исследователем этой сферы, в том, что экранная культура на рубеже XX–XXI веков «становится важнейшим механизмом формирования и трансляции норм, обычаев, традиций и ценностей, составляющих основу различных сообществ людей и массовой культуры в целом»¹.

Все это достаточно четко проявляется в разные периоды развития экранной культуры, каждый из которых выделяется «техническими артефактами, обуславливающими возможности распространения артефактов культурных — произведений экранных искусств»².

Поэтому вполне естественно, что содержание экранной культуры включает в себя самые разнообразные формы, связанные с кино, телевидением, видео, компьютерным творчеством, системой мультимедиа.

¹ Новые аудиовизуальные технологии / под ред. К. Э. Разлогова. М., 2005. С. 13.

² Там же.

То есть по мере совершенствования технических артефактов экран от белого полотна кино эволюционировал к электронной телевизионной трубке и далее — к дисплею компьютера. В процессе этой эволюции экран повышал свою способность передавать изображения. Таким образом, развитие экранных средств отображения реальности определило формирование экранной культуры. А сами термины «экран», «экранирование», «экранная реальность», затем и «виртуальная реальность» стали центральными и ключевыми понятиями культуры на рубеже XX—XXI веков.

Чтобы глубже раскрыть содержание экранной культуры, попытаемся представить ее как систему культур, среди которых можно выделить кинокультуру, телекультуру, видеокультуру и компьютерную культуру, которые органически взаимосвязаны друг с другом. Что в этом случае можно считать системообразующим признаком экранной культуры? И. А. Негодаев в качестве такого признака предлагает рассматривать подачу представляемых объектов «в аудиовизуальной и динамичной форме, т.е. в сочетании звука и динамичного изображения»³.

По его мнению, этот признак присущ всем элементам системы «экранная культура» и объединяет их в целостное образование. С этим утверждением нельзя не согласиться. Хотя тексты и фотографии, отображаемые на экране компьютера, SMS, хранящиеся в памяти сотового телефона, ролики, прокручивающиеся на городском рекламном дисплее, — эти и многие другие явления современной экранной культуры могут не иметь аудиальной составляющей и подаваться в статичной форме. И все же понятие «экранная культура» тождественно понятию «аудиовизуальная (звукоразительная) культура», так как «обеспечивает включение определенных качеств одних элементов в другие»⁴.

Таким образом, можно определить экранную куль-

³ Негодаев И. А. Информатизация культуры [Электронный ресурс]. 2002. Режим доступа: http://polbu.ru/negodaev_informculture/ (дата обращения: 18.11.2016).

⁴ Там же.

туру как развивающуюся систему разных аудиовизуальных культур, основополагающим признаком которых является представление информации (текста) в аудиовизуальном аспекте, то есть посредством синтеза экранных изображений и звука.

Об экранной (аудиовизуальной) культуре как феноменальном явлении писали многие исследователи как зарубежные, так и отечественные: Арнхейм Р., Базен А., Бенъямин В., Больц Н., Маклюэн М., Делёз Ж., Кастельс М., Лотман Ю., Луман Н., Маклюэн М., Кириллова Н., Нечай О., Разлогов К., Шлыкова О. и др. Экранной культуре и экранным видам творчества за последние десять лет посвящены научные конференции и сборники научных трудов⁵.

За последние три десятилетия стало очевидно, что экранная культура серьезно потеснила печатную (книжную). Взаимодействуя со сложными и противоречивыми социальными процессами, экран сыграл решающую роль в демократизации культуры и в появлении ее новых форм. В результате изменилась социально-культурная ситуация в целом, трансформировалась медиасреда: наряду с локальными средами появилась глобальная.

Развитие аудиовизуальной коммуникации и экранной культуры представляет собой комплексную проблему, поскольку включает факторы и технические (развитие новых медийных технологий), экономические и социокультурные, которые, тесно переплетаясь между собой, приводят к непредсказуемым результатам.

Понятие «экранная культура», как считает К. Э. Разлогов, достаточно многомерное: «Именно экран (в том числе и дисплей компьютера), вбирая в себя аудиовизуально-образные возможности кинематографа (а затем телевидения и видео), дополняя и трансформируя

⁵ Экранная культура в современном медиапространстве / под ред. Кирилловой Н. Б. Екатеринбург, 2006 ; Электронная культура и экранное творчество / под ред. К. Э. Разлогова. М., РИК, 2006 ; Экранная культура. Теоретические проблемы : сб. статей / под ред. К. Э. Разлогова. СПб., 2012 ; Кириллова Н. Б. Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества. Екатеринбург, 2013 и др.

их, становится материальным носителем нового типа культуры во всех ее формах: информационной, художественной и научной»⁶.

С теоретической точки зрения экранная культура типологически соотносится с письменной (книжной) культурой, с другой — является продуктом ее эволюции. В книге, о чем бы она ни рассказывала, повествование вытягивается в книжную строчку, поскольку основано на «линейном языке» письма. Появление на книжной странице иллюстрации явило уже новое качество этой страницы (и книги в целом). В данном случае линейный язык письменности сочетается с языком изобразительного (визуального) искусства, этот синтез приводит к рождению кинематографа, сумевшего передать реальную последовательность движений на плоском четырехугольнике экрана. «Ожившая» страница превратилась в экран, который затем с помощью телевидения пришел в каждый дом, став таким же атрибутом бытовой культуры, каким уже давно являлись книга и радио. Наконец, видеомагнитофон предоставил возможность более гибкой обратной связи с экраном, нежели кинематограф или телевидение. Видеокассета, затем DVD, CD — те же явления мировой культуры, как и книга. Процесс совершенствования экранной культуры привел к тому, что персональный компьютер стал восприниматься как «раскрытая» книга.

Новизна экранных форм моделирования реальности обернулись качественно иными социокультурными измерениями компьютерной страницы. Это прежде всего возможность диалога с новым типом книги. Принципиально важное для экранной книги и культурологически знаковое понятие «диалог», связанное с теоретическими трудами М. Бахтина, В. Библиера, Ю. Лотмана, Л. Когана, в трудах по информатике принято подменять не синонимом «взаимодействие», а его калькой с английского «интерактивность». А между тем в культурологии и семиотике, благодаря исследованиям Ю. Кристевой,

⁶ Основы продюсерства. Аудиовизуальная сфера / под ред. Г. П. Иванова и др. М., 2003. С. 11.

уже появились термины «полилог» (широкий обмен смыслами, значениями, в которые вступает каждый новый автор и каждый новый текст) и «интертекст» (взаимодействие между текстами), которые «поднимают на качественно новую ступень бахтинскую полифонию»⁷.

Компьютер, благодаря наличию информационных сетей, становится важнейшей составной частью глобального полилога, новым динамизированным способом бытия экранной культуры.

Настоящее призвание экранной культуры — открытие новых социокультурных ниш, освоение которых классической культурой невозможно как по технологическим причинам, так и из-за традиционалистских форм мышления. В то же время экранная культура может развиваться только в неразрывном контексте трех культур: письменной, визуальной и аудиальной.

Сегодня экранная культура берет на себя доминирующую роль, частично «съедая» книжную. Экранная культура имеет более широкий ареал распространения и более тесную обратную связь между контактирующими сторонами, между творцами культурных ценностей и их потребителями.

Экранная культура и виртуализация реальности

Что же привнесла с собой экранная культура? Прежде всего новый тип общения, основанный на возможностях свободного выхода личности в «информационное пространство». Свободное распространение информации сделало медиапространство постоянным местом встречи людей, ищущих созвучие себе в бескрайнем информационном мире, позволило ощутить специфику многомерности разных культур, стало основой нового мышления.

Приоритетность экранной культуры возросла во всем мире. А всемирная паутина Интернет стала гло-

⁷ Крестева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 14–21.

бальным коммуникационным «зеркалом-экраном» жизни всей планеты. В начале третьего тысячелетия появилась особая порода людей, живущих более в виртуальном мире Интернета, нежели в мире реальном.

В предисловии к русскому изданию своей книги «Галактика Интернет» американский социолог М. Кастельс подчеркнул, что «в России происходит одновременно несколько переходных процессов. Один из самых значимых — технологический и организационный переход к информационному обществу. Богатство, власть, общественное благополучие и культурное творчество России XXI века во многом будут зависеть от ее способности развить модель информационного общества, приспособленную к ее специфическим ценностям и целям»⁸.

Вместе с тем Интернет — это явление культуры, оказавшее влияние и на политику, и на сферу коммуникаций. «Интернет изначально создавался как средство свободной глобальной коммуникации», — утверждает Кастельс. — Это не просто метафора, это технология и орудие деятельности»⁹.

Особое внимание социолог уделяет «культуре реальной виртуальности», посвятив этой проблеме и предшествующую свою работу «Информационная эпоха: экономика, общество и культура»¹⁰.

Проблеме разнообразия культур в сети Интернет, его сохранения и использования при создании обществ знаний посвящена Всеобщая декларация ЮНЕСКО «О культурном разнообразии».

В ней, в частности, говорится, что «киберпространство» — это не только среда существования и распространения информации, но и средство осуществления коммуникации и обмена взглядами. Разнообразие информации в Интернете о различных культурах и ценностях позволяет человеку, оставаясь носителем своей культуры, представлять ее другим людям, и в свою оче-

⁸ Кастельс М. Галактика Интернет. Екатеринбург, 2004. С. 5.

⁹ Там же. С. 6—7.

¹⁰ Кастельс М. Информационная эпоха: экономики, общество, культура. М., 2000.

редь, знакомиться с другими культурами и испытывать их влияние»¹¹.

Поэтому важнейшей задачей информационной эпохи является необходимость «найти баланс между защитой этнических и экономических прав авторов и сохранением общественного доступа к литературным произведениям, научным и художественным работам, а также к услугам в области культуры»¹².

Наличие общедоступных сетей Интернета и услуг, предоставляемых с помощью этих сетей, является первым необходимым условием для того, чтобы все граждане могли извлечь пользу от использования информации, находящейся в Web. Значительная часть всемирного наследия человечества составляет содержание, известное как «информация, относящаяся к общественному достоянию». Этот огромный массив знаний, частично созданный правительствами, общественными учреждениями и международными организациями, есть в каждой стране, представляет разные культуры и существует на разных языках.

Отсюда и цель ЮНЕСКО — «содействовать распространению идей о необходимости соблюдения баланса интересов и равноправия в информационном обществе, о том, что свободный доступ к информации и сохранение языкового и культурного разнообразия является, прежде всего, политическим выбором, а также о том, что такой выбор является единственно возможным выбором просвещенного общества»¹³.

Виртуальная реальность и виртуальная культура

На протяжении всей человеческой истории людей интересовало существование параллельных, иных миров, в том числе созданных искусственно. Однако только в эпоху технических революций, бурного развития

¹¹ Культурное и языковое разнообразие в информационном обществе. СПб., 2004. С. 6.

¹² Там же. С. 20–24.

¹³ Там же. С. 29.

ИКТ, появилась потребность в более глубоком изучении процессов конструирования новой реальности. На волне внимания к проблемам искусственной (виртуальной) реальности французский философ, социолог, писатель Ж. Бодрийяр в романе «Симуляции» еще в 1983 году писал: «В современном мире доминируют симуляции — смоделированные опыт и чувства, и мы уже потеряли способность воспринимать реальность саму по себе. Наш опыт состоит из “обработанных” реальностей. Определением реальности стала фраза: то, чему можно создать эквивалентную копию. Реальность сегодня — это не то, что можно скопировать и воспроизвести, это то, что уже воспроизведено. И это гиперреализм: т.е. симуляция»¹⁴.

Заметим, что Бодрийяр в качестве примера упоминает вовсе не виртуальную реальность, а главное средство массмедиа второй половины XX века — телевидение, формирующее существенную часть реального мира для современного человека. Однако под «симуляцией» Бодрийяр все-таки имел ввиду реальность виртуальную, иллюзорную.

Понимание «виртуальности» как инобытия и ее осмысление предпринималось еще в античности. А в 1990-е годы понятия «виртуальная реальность», «киберпространство», «виртуализация сознания» и др. стали настолько модными трендами, что сегодня без них трудно представить социокультурную сферу — будь то теоретические исследования или практика реального бытования¹⁵.

«Философско-культурологическое осмысление виртуальности, — считает Д. Усанова, — может быть представлено как динамика следующих ключевых вариантов прочтения: 1) виртуальность как инобытие, несуществующая реальность; 2) виртуальность как непознанная реальность; 3) виртуальность как утопия — идеальная реальность; 4) виртуальность как внутренний мир, субъективно-переживаемая индивидом реальность;

¹⁴ Кириллова Н. Б. Медиалогия. М., 2015. С. 245.

¹⁵ Там же.

5) виртуальность как мнимая, имитационная реальность (“псевдореальность”); 6) виртуальность как информационно-техническое пространство — киберпространство: технически-опосредованная среда, как информационный ресурс современного общества, как медийная среда культуры»¹⁶.

Актуализация виртуальности оказывает значительное влияние на современную культуру, способствует переходу общества к «сетевому» (М. Кастельс) типу существования, установлению прямых и равноправных связей «всех со всеми», обеспечивая возможности более точного, оперативного учета личностных запросов институциональными структурами.

При этом современные гуманитарные науки все больше акцентируют внимание на изменчивости и нестабильности реальности — на том, что «виртуально», то есть связано с духовно-символическими образованиями.

Более того, можно констатировать, что игра, иллюзия, случай как вариации псевдореального существования «становятся мировоззренческими доминантами современной культуры; все превращается в элемент... азартно-игрового проживания: коммерция, политика, социокультурные практики»¹⁷.

Что касается «киберпространства», то этот термин впервые был введен писателем У. Гибсоном в романе «Neuromancer» (1984). В этом научно-фантастическом произведении описано киберпространство, основанное на прямой «нейросвязи», ведущей от мозга к мозгу. В мозг главных героев вмонтированы электронные устройства и датчики, позволяющие им быть частью компьютерной киберсети: иметь доступ к данным, оперировать ими.

Постепенно «киберпространством» стали называть пространство, созданное всемирной телекоммуника-

¹⁶ Усанова Д. О. Виртуальная культура как феномен современности и репрезентация ее в субкультурных практиках // Теория и практика общественного развития № 11 (2013) [Электронный ресурс]. URL: http://teoriapractica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2013/11/kulturologiya/usanova.pdf.

¹⁷ Там же.

ционной сетью, а также компьютерными системами связи.

По мнению Н. Петровой, «киберпространство является значимой базой современных систем виртуальной реальности, обеспечивая интерактивность взаимодействия. Киберпространство активизирует творческое воображение пользователей»¹⁸.

Вначале, когда очередное киберизобретение еще не было поставлено на поток, его пользователями являлись его же создатели, то есть профессионалы, хорошо понимающие и, как правило, самостоятельно совершенствующие новую кибертехнологию. Они относились к новой технологии критически, творчески преобразуя и развивая киберпространство, сначала подражая реальному миру, а затем — создавая разные виртуальные реальности.

В какой-то момент технология, ранее бывшая объектом и материалом для исследований избранных специалистов, приобретает простой интерфейс и массовые приложения. И тогда она стала доступна обычному пользователю, который в устройстве «киберпространства» ничего не понимает и воспринимает представленную ему в привлекательной упаковке форму киберпространства — конкретную виртуальную реальность — как нечто законченное, совершенное, обладающее неведомыми силами и даже «мыслящее».

Будучи пространством «свернутых» виртуальных реальностей, киберпространство может пробуждать творческие и психологические ресурсы не только профессионалов, но и обычных пользователей компьютера и Интернета, только надо начать осваивать киберпространство критически и творчески, не придавая ему никаких «мистических» черт.

Именно это и подчеркивает М. Кастельс в указанном выше исследовании «Галактика Интернет».

“И все-таки — это инструмент или игрушка?” — спрашивает немецкий медиолог Н. Болц, размышляя о ком-

¹⁸ См.: Новые аудиовизуальные технологии / под ред. К. Э. Разлогова. М., 2005. С. 385.

пьютерных технологиях и предлагает свою точку зрения. “Компьютер — это артефакт, который полностью может быть описан функционально; все его свойства имеют организованный характер. Поведение компьютера определяется, следовательно, функциями его компонентов. И откуда он функционирует, ссылки на какие-то аспекты его устройства просто неинтересны. Поэтому «взять и попробовать» — всегда хороший совет.

В случае техники, которую легче использовать, чем объяснить, игра — лучший способ понимания. Это относится не только к компьютеру, но и к цифровым фото- и видеокамерам и мобильным телефонам. Инструменты они или игрушки? Вопрос поставлен неверно. Эти технологии медиа нужно, играя, познавать, чтобы раскрыть их инструментальный потенциал.

Поэтому дети так легко осваиваются в новой медиареальности. Книга помогает образованию взрослых, компьютер способствует обучению детей. Они сразу чувствуют, что все товары, от коммуникационных технологий до развлекательной электроники, представляют собой не инструменты, а фетиши и игры. Игра, следовательно, — прямая дорога в цифровой мир. Медийную компетентность человек приобретает, не читая руководства по применению, а получая удовольствие от использования программ»¹⁹.

Исходя из концепции психологического подхода, виртуальная культура характеризуется как набор поведенческих стереотипов и мотиваций, обеспечивающих коммуникацию внутри гиперреальности. Виртуальная культура в данном случае может быть понята через индивидуальный мир представителя виртуального пространства, своеобразную компенсаторную мотивацию восполнения реальности.

Проанализировав особенности экранной культуры, мы рассмотрели не только процесс ее трансформации — от кинокультуры к телевизионной культуре, видеокультуре, компьютерной и Интернет-культуре, но и выявили, что именно экранная культура является ни чем

¹⁹ *Болыц Н.* Азбука медиа. М., 2011. С. 89—90.

иным, как конструктом виртуальной реальности и соответственно виртуальной культуры как особой среды обитания современного человека. Отличительными, специфическими чертами виртуальной культуры, позволяющими «киберпутешественникам» создавать свой виртуальный мир являются: возможность для личности самостоятельного моделирования виртуального пространства через собственный сценарий; личностная основа виртуальной культуры (так как у каждого потребителя Интернета она своя); открытый характер внутрикультурной мобильности.

Вместе с тем виртуальная культура может быть рассмотрена как часть культуры реального мира, развивающаяся по аналогичному сценарию, однако имеющая свои отличительные черты и свое специфическое пространство. Опираясь на логику структурно-функционального подхода, можно определить и ключевые функции виртуальной культуры: информационную, познавательную, коммуникативную, компенсаторную, креативную, интеграционную, посредническую и функцию социализации личности. И можно согласиться с теми исследователями, кто в качестве ведущей определяет функцию компенсаторную, сущность которой видится в особой «философии восполнения», то есть того, что не достает в объективной реальности, но необходимо для восприятия личностью ценностно-идеального (мифологического) мира.

Но анализ этих процессов относится не столько к сфере культурологии, сколько к сфере психологии познания человеком окружающей его реальности. А это уже другая тема исследования.

Раздел 2

МЕДИА. ЛИЧНОСТЬ. ОБЩЕСТВО

2.1. МЕДИАРЕАЛЬНОСТЬ КАК НОВАЯ СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ СРЕДА ОБИТАНИЯ ЧЕЛОВЕКА

Публикуется по:

Вопросы культурологии. 2016. № 1. С. 33–38.

Научно-технический прогресс рубежа XX–XXI веков, обусловленный интенсивно формирующейся информационно-коммуникационной средой, основанной на новейших цифровых технологиях, оказывает воздействие на все сферы человеческой деятельности.

Медиасреда (глобальная и локальная) представляет собой достаточно сложный организм, охватывающий социальные институты, общественное сознание, духовную и материальную культуру, экономику — все то, что окружает человека, способствуя его социализации.

Процессы изучения медиа стремительно расширяются. Современная медианаука прошла большой путь — исследования истории отдельных средств коммуникации до современной медиакультуры «как системы информационно-коммуникационных средств, выработанных человеком в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности»¹.

¹ Кириллова Н. Медиакультура: теория, история, практика. М., 2008. С. 8.

Сегодня очевидно, что на рубеже XX–XXI веков рождается новое направление в культурологии — **медиа-логия**, начинающая обосновываться в теоретическом пространстве. Речь идет о синтетической гуманитарной дисциплине, которая опирается на основы культурологии и семиотики, философии и политологии, педагогики и менеджмента².

«Реальность» и «медиа-реальность»

Проблемное поле медиалогии как новой науки XXI века связано прежде всего с анализом соотношений «реальности» и «медиа-реальности». При этом, если реальность (лат. *realis* — вещественный) — это объективно существующее явление, сама действительность, то есть определенное бытие в форме вещей (предметов, качеств, дискретных индивидов), то медиа-реальность является скорее социокультурным феноменом. Вот почему одной из задач науки о медиа является исследование медиа-реальности как новой социально-культурной среды обитания человека — параллельного, виртуального мира, воспринимаемого зачастую как объективная реальность.

Медиа-реальность выступает как продукт и результат функционирования медиакультуры, которая, в свою очередь, является компонентом современного социокультурного универсума. Поэтому для того, чтобы определить концептуальные рамки изучения феномена медиа-реальности, необходимо разобраться в том, какие специфические особенности лежат в основе методологии изучения медиа-реальности.

В процессе освоения человеком медийного пространства обыденная реальность все активнее заимствует черты медиа-реальности: В этом взаимодействии — множество вопросов, касающихся человека и мира медийной реальности: «Мы мыслим образами — образы мыслят нами»³.

² См.: Кириллова Н. Медиалогия как синтез наук. М., 2013.

³ Медиафилософия: основные проблемы и понятия / под ред. В. Савчука. СПб., 2008. С. 7.

Немецкий социолог Н. Луман, представляя систему функционирования массмедиа в социуме, также обращается к проблеме медиареальности.

Изучение медиареальности, по Луману, невозможно в отрыве от удвоения, которое обеспечивается амбивалентностью данного феномена.

Во-первых, реальность или «реальная реальность» определяется собственными операциями, которые производят медиа, то есть их функциональными возможностями осуществлять коммуникацию, которые взаимодействуют с аудиторией для того, чтобы она имела возможность смотреть телепередачи, фильмы, читать газеты и т. д. Бесспорно, этот процесс, как отмечает исследователь, «возможен лишь на основе технологий. Их способ функционирования структурирует и ограничивает то, что возможно в качестве массовой коммуникации»⁴.

Второй смысл медиареальности состоит в том, что предлагаемые образы как для самих массмедиа, так и для аудитории представляются вполне реальными.

Медиареальность соотносится с реальностью виртуальной. Основные свойства медийной (виртуальной) реальности, которая приобретает в современных условиях не столько технологический, сколько метафорический характер, заключаются в способности выступать «симулякром» реальной действительности⁵.

Заявив о себе как о системе средств передачи информации, медиа все активнее присваивают себе функцию создания новой социально-культурной среды обитания человека — параллельного, «виртуального» мира, воспринимаемого зачастую как объективная реальность. Как отмечает американский социолог М. Кастельс, «реальность... полностью схвачена, полностью погружена в виртуальные образы, в выдуманный мир...»⁶.

Таким образом, современная медиакultura как система медиа, создает не только новую медиареальность,

⁴ Луман Н. Реальность массмедиа. М., 2005. С. 8.

⁵ Савчук В. Конверсия искусства. СПб., 2001. С. 36–37.

⁶ Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М., 2000. С. 351.

но и мифы, которые позволяют человеку воспринимать окружающую действительность, влияя тем самым на самого человека.

Человек между реальностью и медиареальностью

Поток информации, обрушивающейся на человека, увеличивается в геометрической прогрессии: появляются все новые телеканалы, цифровое фото и кино, пополняются Интернет-сайты, периодические печатные издания не нуждаются в огромных тиражах — у них есть электронные версии, да и общение людей переместилось в глобальные по масштабам сетевые каналы и сотовую связь. И можно согласиться с К. Разлоговым, что «информационный космос становится интеллектуальной опорой для XXI века как века гуманитарных, социальных и коммуникативных наук. Более того, эта тенденция, заложенная в основе экранной культуры, не ограничивается масштабами одного века»⁷.

Сфера культуры и образования также приобрела медийный характер: ИКТ (информационно-коммуникационные технологии) прочно закрепились в учебном процессе, создана мощная сеть дистанционного обучения, большое распространение получили «виртуальные музеи», электронные архивы и книги, да и сохранение культурных памятников все чаще происходит в цифровом формате.

И все же созданная человеком и всем ходом технической революции медиареальность влияет на формирование в обществе диаметрально противоположных социальных, нравственных, эстетических норм и ценностей. Вот почему в педагогической и научной среде существуют разные точки зрения на проблемы массмедиа: с одной стороны, они рассматриваются как источник знаний, как фактор социально-культурного развития личности, с другой — как нечто деструктивное, разрушающее духовный потенциал человека.

⁷ Новые аудиовизуальные технологии / под ред. К. Разлогова. М., С. 3—4.

Реальность современного мира такова, что компьютерные технологии, сотовая связь, электронная почта, компьютерные игры, мультимедиа все более внедряются в отечественный ландшафт, трансформируя нашу действительность. Не случайно стремительные темпы этого процесса дают повод оппонентам массмедиа говорить о «вторжении» и «экспансии».

Искусственно созданная медиареальность есть не что иное, как коммуникативная система, связывающая человека с объективной реальностью. Причем современный человек, несомненно, считает себя рациональным существом, однако его представления об окружающем мире, независимо от него самого, на уровне «бессознательного» носят явно мифологический характер. Именно эту функцию медиа выделяет Р. Барт в своей книге «Мифологии»⁸.

А немецкий философ Н. Больц считает, что «массмедиа заменяют мифы в качестве горизонта мира», осуществляя для нас «предварительный выбор того, что есть». Они делают то, что социологи называют «абсорбцией неуверенности, производя тем самым факты... Можно заключить, что массмедиа – это индустрия реальности современных обществ, и нередко изображение в массмедиа само и есть то событие, о котором сообщают массмедиа... Так для зрителей возникает мир упрощенных причинно-следственных связей»⁹.

Таким образом, именно СМК создают мифы, которые позволяют человеку воспринимать окружающую действительность. Но мифы создают и самого человека.

Дело в том, что «конструирование человека» есть не что иное, как процесс его социализации, то есть формирование мировоззрения, нравственных ориентаций, целостной «картины мира». Это одна из основных функций медиакультуры в современном обществе. А это значит, что миф является не просто посредником между человеком и реальностью. Миф – своеобразный механизм управления: он управляет человеком, прони-

⁸ См.: Барт Р. Мифологии. М., 2008.

⁹ Больц Н. Азбука медиа. М., 2011. С. 29.

кая в его внутренний мир, сферу сознания и подсознания, «программирует» его.

Российский ученый-богослов П. Флоренский когда-то отметил, что человек — «узел мира идеального и мира реального»¹⁰. Однако медиареальность, в пространстве которой сегодня живет человек, вряд ли можно назвать «идеальной».

Дело в том, что бурное развитие медиаиндустрии и стихийное, хаотичное приобщение человека с самого раннего возраста к медиапродукции (компьютерные игры, теле- и видеофильмы, шоу-программы, видеоклипы, реклама и др.), ориентированной в основном на развлечение и «потребление», не способствует формированию медиакультуры личности. Скорее наоборот. Вот почему проблемы взаимоотношений человека и массмедиа остаются дискуссионными.

Пожалуй, самым спорным является вопрос о том, что же это за феномен — Homo medium: «одномерный человек» (как определил Г. Маркузе сущность личности, сформированной технологическим прогрессом западной цивилизации)? *медиа*ман (по аналогии с книголюбом, меломаном, киноманом)? *человек-робот* — своеобразный кентавр ИКТ или интерсубъект новой медиареальности?..

На этот вопрос нет однозначного ответа.

Как известно, на протяжении всей истории человеческой цивилизации общество стремилось улучшить биологическую природу человека, совершенствуя его духовно и физически, изыскивая способы урегулирования отношений человека с искусственно созданной им культурной средой. Культурные нормы и ценности определяли саму деятельность человека и общества; культура стала истинно человеческим способом взаимодействия индивида с окружающим миром.

По сути все попытки, предпринятые еще античными философами по созданию идеальных моделей сосуществования в системе координат «человек — природа»,

¹⁰ Флоренский П. А. Культ, религия и культура // Богослов. труды. М., 1977. С. 107.

«человек — социум», «человек — человек», «человек — культура», сводились к идеалам гармонии, упорядоченности и соразмерности. В античном сознании культура ассоциировалась с образованием и воспитанием, целью которых было создание гармонически развитой в физическом, эстетическом, этическом отношениях личности.

XX век — век технической революции и информационного «взрыва». Итогом социокультурного развития стало появление так называемого «массового общества», «массового сознания» и «массового человека», сущность которых ярко описана в трудах Т. Адорно, Г. Маркузе, К. Мартона, Х. Ортеги-и-Гассета, Э. Фромма, М. Хоркхаймера и др.

Мифологическое сознание предполагает унификацию, упрощение картины мира, ориентацию на стереотипы бытия. Если традиционные мифы пытались объяснить и реальность, и мотивы человеческого поведения, то мифы современные подменяют реальность искусственно созданной матрицей.

Возникает вопрос: а каковы механизмы взаимодействия в смысловом треугольнике «человек — медиареальность — социум»? Другими словами, как формируется медийный человек?

Человека, как мы отметили, формирует социокультурная среда. Именно она является основой его социализации и инкультурации. При таком понимании индивид является одновременно и субъектом, и объектом социальных отношений. Как объект, он испытывает воздействия окружающей среды, а как субъект — сам влияет на нее. Этот процесс двусторонний.

Что касается медиасреды, то она, конечно, может выступать и как механизм направленной социализации (через систему дошкольного, школьного и вузовского образования). Однако медиасреда, объединяющая несколько макро- (глобальная, общенациональная, региональная и др.) и микросред, является более свободной и хаотичной, предлагая индивиду большее поле для самоопределения.

Так, виртуальная минисреда (киберпространство) сегодня — важный фактор социально-культурной среды детей, подростков, юношества. С одной стороны, она включает в себя интерактивные образовательные программы, электронные тренажеры, мультимедийные учебники и др.; с другой — все многообразие интерактивных развлечений и услуг, проявляя себя через разнообразие компьютерные игры, видеоклипы, рекламные ролики, телепрограммы и т. д.

Компьютерные игры для любого возраста — наиболее востребованные элементы виртуальной среды. Они включают в себя широкий спектр электронных игр, инструментом, полноценным партнером и неподкупным арбитром в которых является компьютер с его широкими вычислительными, логическими и визуальными возможностями. Именно наличие такого высокоинтеллектуального партнера придает данным играм особую притягательность. Все многообразие компьютерных игр можно разбить на отдельные группы по ряду общих признаков. Игры делятся по стратегии, по характеру игрового действия, по типу объекта управления и т. д.

В результате гиперактивности подростков и молодежи в виртуальном пространстве формируется специфический тип личности, основанный на особой коммуникативной культуре «нереального» взаимодействия, что провоцирует изменения в культуре общества и деформирует социально-эстетический облик мира в молодежной субкультуре. Социализация в реальном мире постепенно заменяется социализацией в мире виртуальном, что проявляется в конечном итоге в самоизоляции, потере внутренних ориентиров и социальной пассивности молодежи.

Нет ни малейшего сомнения в том, что фильмы (кино-, теле-, видео), программы телевидения, комиксы, компьютерные игры и т. д. проповедуют насилие и низменные инстинкты, что существует прямая связь между резким увеличением количества преступлений и новой волной садистских передач по каналам телевидения и в Интернете.

Вот почему многие современные исследователи придают большое значение «экологии культуры» в пространстве экрана, считая, что необходима активная социокультурная регуляция системы коммуникации, восприятия и творчества.

Социокультурная ситуация в современной России дает возможность понять не только новые «виртуальные» мифы, не адекватные действительности, но и «вызовы» информационной эпохи. Виртуальная реальность порождает иные культурные идентичности и модели субъективности — нестабильные, диффузные. А это ставит всех нас перед задачей формирования новой идентичности, нового мышления.

Вот почему в России на рубеже XX—XXI веков важнейшим фактором социализации личности становится медиаобразование, освоение основных направлений которого в школе и вузе является важным фактором социализации личности.

Роль медиаобразования возрастает в условиях глобализации, когда Россия интегрируется с западно-европейским сообществом, когда создается новый тип социальности и мироустройства. А это доказывает, что культурология, включающая сегодня и медиалогию, — это развивающаяся наука, возможности которой постоянно расширяются и обогащаются благодаря тем процессам, которые происходят в социально-культурной сфере окружающего нас мира.

2.2. МЕДИАКУЛЬТУРА И СОЦИУМ: ОТ ДИАЛОГА К ПОЛИЛОГУ КУЛЬТУР

Публикуется по:

*Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe. Warszawa. 2015.
№ 3 (4). С. 48–52.*

Медиапрактика рубежа XX — начала XXI веков до предела заострила вопросы взаимоотношений медиа (системы массовых коммуникаций) и общества, в частности публики как «потребителя» (читателя, зрителя, слушателя), что доказывает актуальность проблемы «медиа и общество» как в контексте науки культурологии, так и в социологическом и психологическом аспектах. И в этом контексте проблема «диалога культур», поднятая М. М. Бахтиным еще в начале XX века, обрастает дополнительными смыслами.

Тема субъектно-объектных отношений в медиакультуре XX—XXI веков актуализировалась не случайно. Конечно, медиакультура не единственная сфера преломления всех идеологий и мироощущений прошедшего века, включая и «волю к власти».

Но медиакультура как объект и субъект ее реализации, как «набросок бытия» и как сублимация разных идей и вероисповеданий оказалась наиболее наглядным и отчетливым воплощением духа эпохи, зеркалом движения времени.

Массовая печать, кино, радио, телевидение, наконец, новые медиа — видео, компьютерные каналы, цифровое фото, сеть Интернет, — эти феномены информационной эпохи наряду с трансформацией традиционных видов искусств продемонстрировали появление нового типа культуры — медийной культуры как «совокупности информационно-коммуникационных средств, выработанных человечеством в процессе своего развития и активно влияющих на формирование общественного сознания»¹.

¹ Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. М., 2008. С. 18.

В этой связи возникает целый блок вопросов. Такой ли уж бесконфликтной оказалась судьба теории диалога культур во всех ее проявлениях? Каковы вообще возможности диалога, его границы и перспективы? Как сосуществуют разные культуры в глобализующемся медиапространстве?

Попробуем рассмотреть их в соответствующей последовательности.

Как известно, многие проблемы философии, эстетики и культурологии в XXI веке пересеклись в учении М. М. Бахтина. Все размышления Бахтина о культуре объединяет единый смысл (идея). Этот смысл — *диалог*. Как отмечает последователь Бахтина В. С. Библер, это «диалог в контексте культуры, бытия культуры..., встречи культур..., взаимопонимания культур»².

Однако «диалогизм» как направление в философии первой половины XX века, ставившего целью «создание нового типа рефлексии на основе диалога — в качестве отношения к Другому как к «Ты»³ был связан не только с работами М. Бахтина, но и с трудами западноевропейских философов: М. Бубера, Ф. Розенцвейга, О. Розенштока-Хюсси, Ф. Эбнера и др. Их идеи о том, что новое мышление должно базироваться на «отношении», а не только на познании и ориентироваться на воплощение «в поступок», а не оставаться на уровне созерцания, — повлияли на философию экзистенциализма (Г. Марсель, Ж.-П. Сартр, К. Ясперс), феноменологию (Э. Левинас), герменевтику (Г. Гадамер, П. Рикер), семиотику (Ю. Лотман, Ю. Кристева) и стали явлением новых наук информационной эпохи — *медиалогии и медиафилософии*. Автор на протяжении последних лет активно исследует особенности медиакультуры, ее эволюцию и способы воздействия на личность и общество⁴.

² Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры. М., 1991. С. 189–291.

³ См.: Постмодернизм : энциклопедия / под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко. Минск, 2001. С. 229.

⁴ См.: Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. М., 2005 ; Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. М., 2008 ; Кириллова Н. Б. Медиалогия как синтез наук. М., 2013.

И все же вопрос о взаимоотношениях медиакультуры и общества через призму теории «диалогизма» остается по-прежнему сложным и актуальным.

Для начала обратим внимание на три основных параметра учения Бахтина, которые являются основополагающими в теории диалогизма.

1. *О всеобщности диалога как основы человеческого сознания.*

«Диалогические отношения... — это почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение... Где начинается сознание, там... начинается и диалог»⁵.

2. *О всеобщности диалога как основы всех речевых жанров.*

М. Бахтин возражает против узкого, упрощенного понимания диалога как спора, полемики, пародии. Он утверждает: «Это внешне наиболее очевидные, но грубые формы диалогизма. Доверие к чужому слову, благоговейное приятие (авторитетное слово), ученичество, поиски... глубинного смысла, согласие, его бесконечные градации и оттенки (но не логические ограничения и не чисто предметные оговорки), наслаивания смысла на смысл, голоса на голос, усиление путем слияния (но не отождествления), сочетание многих голосов (коридор голосов), дополняющее понимание, выход за пределы понимаемого и т. п. Эти особые отношения нельзя свести ни к чисто логическим, ни к чисто предметным. Здесь встречаются целостные позиции, целостные личности...»⁶.

Но понятие диалогизма здесь не случайно. В основе всех этих форм отношений находится именно «диалог» в самом остром и понятном смысле: наличие личностных позиций, отделение «высказываний», «диалогическое» ожидание ответа или вопроса и т. д.

⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 20–22.

⁶ Там же. С. 75.

3. *О нетождественности понимания «всеобщности диалога» с прямым обобщением; об исторической и духовной особенностях, уникальности диалогизма.*

Теория диалогической всеобщности М. Бахтина свидетельствует о том, что диалогизм уникален. Тем заметнее и драматичнее выглядит социокультурная ситуация вокруг сферы «диалога культур» на протяжении всего XX века.

Как отмечает Е. Богатырева⁷, «невозможно не обратить внимание на любопытный факт: при определенном сходстве некоторых философских установок и посылок бахтинского творчества, с одной стороны, и произведений Ортеги-и-Гассета — с другой, их эстетические пристрастия и оценки прямо противоположны. Ортега-и-Гассет, обращаясь в «Дегуманизации искусства» к проблеме взаимоотношения художника со своим произведением, констатирует освобождение нового искусства от «всего человеческого». Бахтин, рассматривая диалог автора-художника со своим героем, как бы совершенно отвлекается от опытов художественной практики и говорит о воплощении человека как вневременном назначении искусства. Была ли эта полемика осознанной? Очевидно, что нет: ведь основные эстетические работы Бахтина были написаны до 1925 г. — даты выхода в свет знаменитого произведения Ортеги-и-Гассета⁸.

Однако концентрация бахтинского внимания на проблеме субъект-субъектных отношений как основной теме искусства далеко не случайна и продиктована не только внутренней логикой развития его концепции.

Эстетическим оправданием у Бахтина оказывается, по существу, «нейтрализация» героя. А функция диалогической активности автора предполагает, в числе прочего, и подавление героя, превращение его в объект, что вызывает закономерный вопрос: а так ли уж далека дегуманизация Ортеги от бахтинской нейтрализации? Правда, у Бахтина эта нейтрализация имеет отношение

⁷ См.: Богатырева Е. А. Драмы диалогизма. М. М. Бахтин и художественная культура XX века. М., 1996. С. 40.

⁸ См.: Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / пер. С. Воробьев, А. Матвеев. М., 2008.

только к герою. В художественном произведении кристаллизуется авторская ценностно-волевая активность, причем? в своей обращенности к другому. Он стремится ограничить своего автора определенными правилами, ответственностью, наконец, долгом.

Бахтинская трактовка долга как сознательного волевого усилия в целом выдержана в духе просвещенческо-классических подходов. Хотя, как представитель философии XX века в ее экзистенциально-персоналистских ориентациях, Бахтин связывает нравственную необходимость с необходимостью индивидуальной самореализации. В терминологии Бахтина понятию «необходимо» соответствует термин «нудительно», значение которого близко к немецкому модальному глаголу «müssen», что значит «долженствование». С аналогичной концепцией долга можно встретиться и в ряде работ И. Канта.

Однако любимая идея Бахтина об «интеллектуальном уюте» обжитого тысячелетнею мыслью мира находится в полном диссонансе с историей медиакультуры XX века, усугубляя драму диалогизма как основы теории диалога культур.

Если интерпретация бахтинского автора может вызывать разночтения, то проблема героя в его эстетике представляется еще более неопределенной. Кого имеет в виду Бахтин под «героем»? Человек в его философии обладает минимумом чувственных характеристик. Можно отметить, что он практически лишен чувств, кроме сознательности и чувства долга. Долг подвигает человека (автора) к признанию и осуществлению ответственным поступком объективно существующего, онтологически укорененного отношения к другому. Поступок осуществляется при этом как бы автоматически (долг и состоит в осознании ответственности данного шага).

Можно предположить, что под «автором» и «героем» у Бахтина фигурируют разные образы человека: образы, рожденные в рамках определенных культурных парадигм. А диалог автора и героя олицетворяет собой диалог (или борьбу?) разных культур.

И еще. «Машинизированный» человек в контексте теории Бахтина — это мир человека, переживающего кризис. Бахтин предлагает проекты его преодоления. Реализация его теории состоит прежде всего в признании каждым человеком своей неповторимой индивидуальности. То есть предполагает осознание любого индивидуального действия как ответственного. Поэтому автор у Бахтина тотально сознателен. *В этом и заключается бахтинское требование к человеку — стать автором. Автором своих поступков, своей жизни.*

Ключевым в учении Бахтина стало понятие «полифонии», суть которого он дал в «Проблемах поэтики Достоевского» и которое сегодня, в условиях эпохи глобализма, является особенно актуальным.

«Полифония», означающая в музыке вид многоголосия, основанного на равноправии голосов, определена Бахтиным как «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний» и как «сочетание нескольких индивидуальных волей», «принципиальный выход за пределы одной воли»⁹.

В понятии «полифонии» Бахтин закрепил основное онтологическое положение своей теории — архитектурную двуплановость мира, его расщепление на «я» и «другого», точнее, на «я» и всех «других».

«Проблемы поэтики Достоевского» — это единственное произведение, в котором взаимоотношения автора и героев Бахтин рассматривает как равноправное сосуществование и взаимодействие различных голосов. Причем, если в ранних трудах Бахтина «я» и «другой» бытовали как архитектурные структуры сознания, то в работе «Поэтика Достоевского» акцент перенесен на внешний план — *онтологическое многоголосие, выступающее как сосуществование различных сознаний и волей, как реально существующая полифония.*

Ю. Кристева, последователь Бахтина в области семиотики, отвергает гармонию полилога, доказывая, что

⁹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 58.

«текст (полифонический) — это особое устройство — площадка, на которую выходят разные идеологии, чтобы обескровить друг друга в противоборстве»¹⁰.

Интересно в этой связи отношение бахтинской концепции к реализму. Бахтин не занимался специально анализом того или иного художественного движения или творческого метода — он обсуждал возможность *конструирования автором мира*.

«Романная реальность» и реальная действительность в его концепции находятся в отношении подобия: не случайно бахтинское резюме об имманентной социологичности всякого произведения.

Можно согласиться с Е. Богатыревой, что процесс «идеологического становления» в терминологии Бахтина есть не что иное, как «процесс приобщения к культуре, освоения заданных культурных матриц, который одновременно должен означать и факт самореализации личности»¹¹.

Но что означает — приобщаться к культуре? По Бахтину, это значит вступление в диалог социальных языков. Тех самых, что концепировали предметный мир и предопределили внутреннюю жизнь сознания. При этом он проводит различие между словами, принадлежащими субъекту («чужими словами»), представляющими другие индивидуальные сознания, и словами, оседающими в предмете — теми точками зрения, мнениями, суждениями, которыми предмет «опутан» как сеть. *Вступить в диалог* — значит, сказать слово и тем самым вступить в отношение ко всему, что уже было «сказано». То есть стать причастным к этому «оговоренному чужими словами» миру¹².

Драматизм бахтинской философии языка, как и теория диалогизма, заключается в стремлении вписать индивидуальность в координаты современной культуры в той разноречивой ситуации, в которой она оказывалась на протяжении всего XX века.

¹⁰ Кристева Ю. Разрушение поэтики : избр. труды. М., 2004. С. 21.

¹¹ Богатырева Е. А. Драмы диалогизма. М. М. Бахтин и художественная культура XX века. М., 1996. С. 92.

¹² Там же. С. 92.

Другими словами, Бахтин пытался спасти личность от деиндивидуализации, усреднения, от превращения ее в человека «толпы», человека «массы» (по определению Ортеги-и-Гассета). Или человека безмолвствующего, если иметь в виду общественную ситуацию, сложившуюся в СССР в 1930-е годы. Вот почему на первый план в его философии языка выходит слово, без которого нет диалога. Драматизм судьбы самого Бахтина, практически выключенного из научной жизни своего времени, — это одновременно и драма его теории.

Поставленные Бахтиным проблемы — «языка культуры», «диалога культур», «человека в культуре» — это проблемы всего XX века. Не случайна перекличка бахтинских идей с идеями известных исследователей, таких как В. Библер, Л. Выготский, М. Каган, Л. Коган, Ю. Кристева, Ю. Лотман, М. Ямпольский и др.

И сегодняшний интерес к творчеству Бахтина, когда мир с помощью медиакультуры ищет новые способы общения, вполне объясним. Привлекательна и апелляция Бахтина к волевому аспекту сознания: главное — не раствориться в бытии, сконцентрировать индивидуальное начало путем волевого усилия.

Но Бахтин предполагал другую альтернативу: «бессознательное» и «осознанное». Первое означает уход от ответственности, а значит, и от своей индивидуальности. И лишь второе соответствует собственному «я».

Бахтинская концепция «своего» слова оказалась своеобразной метафорой постановки проблемы «авторской позиции» в ситуации «творец — общество — власть».

Позиция самого Бахтина и его рецепт вполне определены: ответственное осознание чужого слова, размежевание и отказ от слов авторитарных... Другими словами, даже в рамках организованного разноречия человек, по убеждению Бахтина, имеет шанс обрести свободу, то есть перестать быть «колесиком и винтиком». Причем для героя бахтинской философии этот шанс является единственной возможностью не поте-

рять свое «я». Поэтому вывод Бахтина о необходимости выбора языка оказался не столько лингвистической, сколько этической проблемой. Введение в теорию языка этического измерения привело философа к следующему заключению: простое воспроизведение авторитетного медиума избавляет поступок от ответственности, делая случайным его результат — созданное произведение.

При этом Бахтин не упоминает ни социокультурную ситуацию 1930-х годов, ни нового художественного метода — социалистического реализма. Понятие «соцреализм», как явление XX века, укоренилось в культуре, и обойти его нельзя. Родоначальником данной теории считается М. Горький. Однако вопреки традиционной точке зрения Горький ориентировался скорее на ницшеанско-экзистенциально-персоналистские направления в философии, чем на марксизм. И не случайно, определяя суть нового творческого метода на Первом съезде советских писателей, Горький особо отметил, что «социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы...»¹³.

Данная мысль Горького весьма близка идеям Бахтина.

Интересно проследить в этой связи взаимоотношения соцреализма с одним из ведущих направлений в философии XX века — экзистенциализмом.

При всем их кажущемся несходстве можно принять ту точку зрения, согласно которой соцреализм с экзистенциализмом роднит интерес к «пограничным ситуациям». Достаточно вспомнить в этой связи пьесы «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского или «Любовь Яровая» К. Тренева, эпопею «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, романы М. Шолохова «Тихий Дон» и «Поднятая целина», «Разгром» А. Фадеева и «Доктор Живаго» Б. Пастернака, произведения Ф. Абрамова,

¹³ Горький М. О литературе. М., 1961.

В. Распутина, В. Шукшина и др. Сближает их обращение и к волевому аспекту сознания, что отстаивал М. Бахтин.

Для работ по теории соцреализма характерны проблемы *героя, героического, типического*, авторская позиция в произведении. Несмотря на определенную простоту и незамысловатость соцреалистических текстов и высказываний, представление о человеке в рамках этой теории более сложно и проблематизировано, чем это может показаться на первый взгляд.

В этом отношении соцреалистическую концепцию авторства вполне можно соотнести с экзистенциалистской теорией «ангажированности» Ж.-П. Сартра, в которой особенно явно обнаруживает себя экзистенциалистская трактовка человека. В теории ангажированности речь идет не только о стратегии внешнего поведения автора, то есть не только о том, что писатель должен занять определенную позицию, но и об определенной технологии внутреннего самонастроения. Теория ангажированности задействует весь арсенал экзистенциалистских представлений о человеке: акт творчества, как и любой другой поступок, связан с проблемой выбора — основной характеристикой присутствия человека в мире. Кроме того, человек, по Сартру, «это такое существо, которое не способно просто созерцать ситуацию, не изменяя ее, поскольку сам взгляд его укрепляет, разрушает, лепит либо, подобно вечности, изменяет объект как таковой»¹⁴.

Это изменение осуществляется и в соответствии с определенной идеологической позицией: западной философии искусства ничуть не чужда мысль о политической «ангажированности» художника. Хотя ангажированность — понятие более широкое, означающее принципиальную включенность, вовлеченность автора в бытие. Художник «должен полностью ангажироваться в своих произведениях, воплощая в них не свою жалкую пассивность, когда выставляют напоказ пороки, несча-

¹⁴ Сартр Ж.-П. Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 323–324.

ствия и слабости, но твердую волю, выбор и то тотальное предприятие, которое называется жизнью и которое совершает каждый из нас...»¹⁵.

Как бы там ни было, но бахтинская теория диалога за последние 30 лет, что называется, «на слуху», а спектр мнений о том, что такое «диалог», настолько широк, что включает в себя порой полярные точки зрения представителей разных гуманитарных наук. Автору, как уже было отмечено, близка точка зрения В. С. Библера, рассматривающего «диалог как способ бытия культуры», как «культуру нововременного мышления, как культуру «втягивания всех прошлых и будущих культур в единую цивилизационную лестницу»¹⁶.

В медиакультуре конца XX века особенность «диалогических отношений» между автором и публикой с восприятием «чужого» превращаются во вполне осознанный и отрефлексируемый прием.

И все же диалог — это взаимодействие разных языков, разных культур, взаимодействие категорий «я» и «другой» как реализации ценностных установок, как особый взгляд на мир.

И если вспомнить контекст, в котором вызревала бахтинская теория диалогизма, то это был период печатной и аудиальной (в жизнь и быт человека вошло радиовещание) культур, когда кино еще было немым, когда не было телевидения, мультимедиа, Интернета и других современных средств массовых коммуникаций. Да и само существование человека как «колесика и винтика» системы не давало возможности для реализации теории «диалогизма».

«Полифония» бахтинской концепции стала возможной лишь в условиях трансформации российского общества его адаптации в мировом медиапространстве, когда возникла потребность в креативном человеке, готовом к диалогу.

¹⁵ *Сартр Ж.-П.* Что такое литература? С. 321.

¹⁶ *Библер В. С.* От наукоучения — к логике культуры. М., С. 8. Это свидетельство дальнейшего развития теории диалогизма, ее многозначности и полифункциональности.

В целом же благодаря М. Бахтину через «язык» культур мы смогли, по сути, «раскодировать» весь XX век, расшифровывая и анализируя эволюцию «форм видения» действительности, роль слова и диалога в культуре как главных факторов коммуникации. Не удивительно, что идеи и труды Бахтина стали особенно востребованными в период, когда рухнули Берлинская «стена», «железный занавес», когда в полном смысле слова стал возможен «диалог культур» в политическом, этическом и эстетическом аспектах.

Одновременно появилась потребность в медийной культуре как посреднике между личностью и обществом, между государством и социумом, разными странами и континентами. Именно медиакultura на новом этапе развития технических возможностей (спутниковое и цифровое телевидение, сотовая связь, компьютерные каналы, сеть Интернет и др.) способствует такому объединению, создает возможности для диалога и полилога культур на глобальном, межличностном и интровертном уровнях.

Рубеж XX–XXI веков ознаменовался и масштабными изменениями в геополитическом пространстве мира: цифровая революция, влияние информационно-коммуникационных технологий на все сферы жизни общества, процессы глобализации привели человечество к новому типу противоборства — информационной войне.

Что ж, Интернет инициировал процесс создания новой виртуальной среды обитания цивилизации, став динамичной, в значительной степени самоорганизующейся системой, позволяющей говорить о новом социальном явлении — открытом интернет-сообществе.

Вполне очевидно, что активное и всестороннее внедрение информационно-компьютерных технологий привело к тому, что трансформировалась сама структура общества.

«Современное общество во многом свободно от национальных границ. В большинстве сфер общественной деятельности появились новые функциональные

структуры, в основе которых лежит Сеть. Это и транснациональные корпорации, и современная электронная экономика, и объединения научных коллективов, работающих над единой проблемой, но физически расположенных в разных частях планеты.

Но такие изменения коснулись и теневой стороны жизни человечества. Сетевые структуры стали основой мировой преступности и терроризма», — констатирует С. Гриняев¹⁷.

Эффективно противостоять новым угрозам можно только опираясь на диалог и полилог культур, объединяя усилия всех государств, органов власти, гражданского общества, культурных объединений.

В этих условиях каждая страна, адекватно воспринимающая угрозы новой эпохи, должна иметь гибкую, адаптивную, мобильную и эффективную систему медиаполитики, способной стать «катализатором диалога» на международном уровне¹⁸, чтобы быстро реагировать на вновь возникающие угрозы и новые условия жизнедеятельности.

¹⁷ Гриняев С. Поле битвы — киберпространство. Минск, 2004. С. 7.

¹⁸ См.: Кириллова Н. Б. Медиалогия как синтез наук. М., 2013. С. 243.

2.3. ФРАНКЕНШТЕЙН ЭПОХИ МАССМЕДИА

Публикуется по:

Наука. Общество. Человека. Вестник УрО РАН. 2012. № 1 (39). С. 113–125.

Некоторые интерпретаторы знаменитого романа Мэри Шелли задаются вопросом: а каким образом его герой создал своего монстра? Одни убежденно говорят, что Виктор Франкенштейн «сшил» его из фрагментов мертвых тел (хотя текстом это никак не подтверждается), другие договариваются даже до клонирования. Между тем юную писательницу (ей было только девятнадцать, когда она написала «Франкенштейна») меньше всего, по-видимому, волновала технологическая сторона дела. В уста своего героя-ученого она вложила лишь малосодержательный намек: «Одним из предметов, особенно занимавших меня, было строение человеческого и вообще любого живого организма. Где, часто спрашивал я себя, таится жизненное начало? Вопрос смелый и всегда считавшийся загадкой; но мы стоим на пороге множества открытий, и единственной помехой является наша робость и леность. Размышляя над этим, я решил особенно тщательно изучать физиологию». Именно знание физиологии Франкенштейн каким-то образом и применил.

Но вот что любопытно: «телесное» воплощение физиологического знания буквально с того самого момента, как в нем пробудилась жизнь, обнаружило способность по-человечески чувствовать и мыслить, понимать речь, потом и читать, и связывать повседневные вопросы с философскими проблемами бытия. На том и завязан сюжет романа.

«По-человечески устроенная» физиологическая система по-человечески же проявила себя и в сфере духа — наверно, это выглядело упрощением и в начале XIX века. Ведь позади остался уже целый век английского просветительского романа и просветительской же французской философии, исследовавших истоки человеческого характера. Однако никто из современников

не упрекнул писательницу в чрезмерной натяжке — пожалуй, не только потому, что у нее была другая творческая задача, но потому, главным образом, что допущенное ею сведение духовного к физиологическому не очень противоречило тогдашним представлениям. Интрига многих просветительских романов заключается как раз в том, что их герои сохраняют свое врожденное (значит, коренящееся в физиологии?) благородство, проходя через все превратности социальной реальности. И после появления романа Мэри Шелли, даже еще и в XX веке, серьезная, казалось бы, наука занималась то установлением соответствий между буграми и шишками на черепе и психическими задатками личности, то искала разгадку гениальности в объеме и структуре головного мозга.

Но, по крайней мере, к середине XX века наука уже точно знала, что сконструировать человека любым из способов, которые могли предположить Мэри Шелли и ее современники, невозможно в принципе, потому что сущность человека не укладывается в онтологические рамки отдельно взятого человеческого существа. В чем она на самом деле заключена и каким образом «перетекает» в конкретного индивида, единого мнения нет, но стоит процитировать Тейяра де Шардена, сумевшего коротко и наглядно выразить мысль, с которой, вероятно, не станет спорить никто: «Человек не может полностью видеть ни себя вне человечества, ни человечество — вне жизни, ни жизнь — вне универсума»¹.

Но если это так, то главная трудность для Франкенштейна при создании монстра должна была состоять не в том, чтобы сконструировать человекоподобное тело и запустить в нем физиологические процессы, а в том, чтобы искусственным путем насытить это тело информацией, равнозначной той, которую каждый из нас получает, проживая год за годом свой земной срок. Во времена Мэри Шелли такая задача даже не мыслилась, в последующие почти два века она показалась бы не менее фантастической, чем та, что решал — и решил-

¹ Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 39.

таки! — герой романа. А сейчас, в век информационно-цифровых технологий, она вдруг стала рутинной, как удаление аппендикса. Дело в том, что информация, получение которой раньше требовало так много времени, труда и даже мужества, сегодня не менее доступна, чем, скажем, экзотические фрукты из другой части света в ближайшем супермаркете. Нажал кнопку на пульте телевизора или «кликнул» в Яндексe, Рамблере, Гугле — и все тайны вселенной у тебя на экране. Как отметил американский социолог Мануэль Кастельс, «реальность... полностью схвачена, полностью погружена в виртуальные образы, в выдуманный мир...»².

Современное телевидение, видео, мультимедийные технологии, компьютерные каналы, сотовая связь, Интернет — все то, что нынче объединяется понятием массмедиа, — создают новую социально-культурную среду обитания человека. В сущности — в параллельный, «виртуальный» мир, который при формировании личности зачастую соперничает сегодня с объективной реальностью. Но если течение событий в реальном мире подчиняется естественному (неважно, кем и как установленному) порядку вещей, то виртуальный мир так же легко поддается трансформации, как изображение в «Фотошопе», и это обстоятельство представляется очень соблазнительным для нынешних франкенштейнов от политики, экономики, культуры. «Медиапространство» и человек в нем — это тугой клубок причинно-следственных связей, возникших в результате развития информационных технологий; с учетом их по-иному смотрятся многие традиционные проблемы образования, воспитания и поведения человека в окружающем мире.

Медиасреда как новая реальность

Наповерхностный взгляд, все здесь происходит хоть и впечатляюще масштабно, но в принципе просто и понятно: появляются новые телеканалы, информационные

² Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М., 2000. С. 351.

агентства, пополняются интернет-сайты — и вследствие того поток информации, обрушивающейся на человека, увеличивается в геометрической прогрессии.

Однако стоит взглянуть на происходящее чуть пристальнее, и становится заметно, что количественные изменения оборачиваются качественными, и это существенно меняет всю картину восприятия и усвоения информации. Изменилась, в частности, структура информационного поля: периодические печатные издания заметно потеснены их же электронными версиями и другими интернет-изданиями. Медийная аналитика, несущая на себе печать субъективности, отходит на второй план под напором «с пылу горячих» новостей «без комментариев».

Радикально изменился характер общения людей: эпистолярные душеизлияния, из которых составились тома собраний классиков, нынче практически полностью вытеснены прагматичными «имейлами» и SMS, от которых в культурном наследии не остается и следа; сакраментальные беседы на кухнях советских хрущевок выплеснулись на интернет-форумы, в глобальные по масштабам сетевые каналы и сотовую связь, где каждый надежнее укрыт (хотя бы «ником» — интернет-псевдонимом) и защищен, но зато и менее связан условиями и условностями, а значит, более откровенен в выражении своего отношения к обсуждаемым событиям. Немецкий социолог Никлас Луман обратил еще внимание на то, что одним из следствий воздействия массмедиа явилась «функциональная дифференциация современного общества»³.

Приходится также считаться и с тем, что в силу особенностей возрастной психологии медиасреду успешнее осваивает молодежь, а старшие поколения погружаются в нее, как эмигранты в чужестранную жизнь; видимо, это одна из причин, порождающих сегодня коллизии недопонимания между «отцами» и «детьми», которые нередко оборачиваются конфликтами.

³ См.: Луман Н. Реальность массмедиа. М., 2005. С. 7.

Таким образом, медиасреда отнюдь не тождественна объективной реальности, в которой обитает человек, она качественно иная. Но можно ли сказать, что «новая реальность» более благоприятна (или менее благоприятна) для человека, чем та, к которой общество адаптировалось веками и тысячелетиями? Думается, ответ очевиден, но амбивалентен: и да, и нет.

Несомненные преимущества «новой реальности» — в неисчерпаемой информационной емкости и немыслимой прежде доступности информационных ресурсов. Информационно-коммуникационные технологии (ИКТ) позволили обогатить учебный процесс, создать сети дистанционного обучения; в широком обиходе появились «виртуальные музеи», электронные книги. Неизмеримо доступнее для освоения стали сокровищницы мировой культуры — живописи, музыки, даже архитектуры. Громадная область медиапространства отдана средствам досуга. А для ученого, журналиста, преподавателя, политика, общественного деятеля Интернет под рукой — неоценимое подспорье, помогающее им делать свое дело намного интенсивней и эффективней.

В то же время при подмене реального объекта информацией о нем реальность легко превращается в гиперреальность, где мысленные копии действительно существующих объектов сосуществуют (на равных правах!) с симулякрами, то есть образами или знаками несуществующих вещей, познание превращается в имитацию познавательного процесса, напряженный поиск истины оборачивается безответственной интеллектуальной игрой.

Как утверждает петербургский философ В. В. Савчук, «происходит тотальное сращивание “тела” производящего, передающего и получающего информацию. Человек замыкается в мире вторичных изображений, а любая попытка поиска референта прямо или косвенно отсылает к масс-медийной реальности. Рождается одно обезличенное тело, которое быстро разбирается и собирается в точках информирования»⁴.

⁴ Савчук В. Конверсия искусства. СПб., 2001. С. 31.

Иначе говоря, информационно-коммуникационные средства — это своего рода фильтр, отделяющий человека от реального мира. Только он не «очищает» изображение реальности, например, от чрезмерных подробностей, нехарактерных случайностей или еще чего-то «ненужного», а определенным образом преломляет его, меняя очертания, пропорции, цветовые оттенки и т. п.

Вообще-то, «фильтр» этот возник не с появлением современных информационно-коммуникационных технологий; в той или иной форме он существовал всегда, хотя трактовался по-разному. Еще в первой половине XX века немецкий философ Эрнст Кассирер писал, что человек «не противостоит реальности непосредственно, он не сталкивается с ней лицом к лицу...»

Мало того, он полагал, что «человек не может жить в мире строгих фактов или сообразно со своими непосредственными желаниями и потребностями. Он живет скорее среди воображаемых эмоций, в надеждах и страхах, среди иллюзий и их утрат, среди собственных фантазий и грез»⁵.

Конечно, Кассиреру можно возразить: дело не только в эмоциях и иллюзиях, образ реальности преломляется любой научной теорией или гипотезой, любым научным понятием.

Но в главном философ прав несомненно: отображение реальности в человеческом сознании никогда не бывает «механическим» — как в зеркале. Оно всегда опосредуется неким интеллектуальным и чувственным аппаратом, который помогает индивиду воспринять реальность, выработать отношение к ней. Причем если ученый в восприятии реальных фактов обычно связан той или иной научной парадигмой, то обыватель — назовем так носителя обыденного сознания — встраивает новое знание в систему нестрогих, эмоционально и ценностно окрашенных представлений. Другими словами, обыденное сознание мифологично.

⁵ Кассирер Э. Опыт о человеке. М., 1992. С. 471.

И опять-таки нельзя в том усматривать прямое влияние современных информационно-коммуникационных технологий. Миф (от греч. *Mýthos* — сказание, предание) — вымысел, иллюзия, в которые можно «упаковать» реальность, — древнейшее мировоззренческое образование, он предшествует дискурсивному мышлению. Предмет мифологического мышления безгранично широк. Еще А. Ф. Лосев утверждал: «Даже всякая неодушевленная вещь или явление, если их брать как предметы не абстрактно-изолированные, но как предметы живого человеческого опыта, обязательно суть мифы. Все вещи нашего обыденного опыта — мифичны; и от того, что обычно называют мифом, они отличаются, может быть, только несколько меньшей яркостью и меньшим интересом»⁶.

Ему вторил десятилетия спустя Ролан Барт: дескать, «мифом может стать все, что покрывается дискурсом. Определяющим для мифа является не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается; у мифа имеются формальные границы, но нет субстанциональных. Наш мир бесконечно суггестивен»⁷.

Развивая тот же подход, Мераб Мамардашвили определял миф как «машину культуры»; он считал, что «человек есть искусственное существо, рождаемое не природой, а саморождаемое через культурно изобретенные устройства, такие как ритуалы, мифы, магия и т. д., которые не есть представления о мире, не являются теорией мира, а есть способ конструирования человека из природного, биологического материала»⁸.

То есть философ видел в мифе орудие «конструирования» человека. С помощью этого инструмента формируется мировоззрение, вырабатываются нравственные позиции, создаются предпосылки для практической ориентации в потоке текущей жизни, ибо, по мнению философа, природа мифа такова, что «фактически любое происходящее событие уже может быть вписано

⁶ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М., 2001. С. 102.

⁷ Барт Р. Мифологии. М., 1996. С. 233–234.

⁸ Мамардашвили М. Введение в философию // Мой опыт нетипичен. СПб, 2000. С. 47.

в тот сюжет и в те события и приключения мифических существ, о которых в нем рассказывается»; «миф есть рассказ, в котором уместаются любые конкретные события; тогда они понятны и не представляют собой проблемы»⁹.

Из признания мифологичности обыденного сознания следует, что реально существующие объекты могут перемежаться в нем с симулякрами; что признание им истинности тех или иных утверждений зависит не от основательности аргументов, а от соответствия этих утверждений эмоционально-ценностному контексту коммуникации; что реальные связи между объектами и событиями легко переосмысливаются, трансформируются, подменяются вымышленными, фантастическими. Но если это так, то кто мешает тому или иному сегодняшнему «мифотворцу» изобретать хотя бы самые невероятные мифологические конструкции и формировать человека «с заданными свойствами»? Какой простор деятельности для современных франкенштейнов!

Однако на пути к своей цели герой Мэри Шелли должен был открыть, где таится «жизненное начало»; современному же его последователю оживлять искусственное тело нет нужды, ибо в его распоряжении сколько угодно готового «биологического материала» — существ, родившихся людьми, но людьми еще не ставших. Все загадки, которые важны для исполнения его замысла, таятся в области социализации. Главная в их ряду: каким образом мифологические конструкции можно опредметить и вводить в сознание индивида? Впрочем, особой загадки в том нет: еще в ранние античные времена мифологические представления среди соплеменников распространяли странствующие аэды, потом эту функцию приняло на себя зарождающееся искусство. Мифологическое начало в той или иной форме, в той или иной мере сохранялось в искусстве во все времена, но, пожалуй, особенно ошутимо оно проявилось в экранной продукции Голливуда, названного в период своего расцвета (30–70-е годы

⁹ Мамардашвили М. Введение в философию. С. 40.

XX века) «фабрикой грез». Однако мировая экспансия голливудской кинопродукции стала лишь прологом к повсеместному торжеству медиаиндустрии, за исторически короткое время превратившей окружающий нас мир в «медиареальность», а Homo sapiens'a — в Homo medium'a.

Медиакультура и мифотворчество

На протяжении многих десятилетий основными, наиболее успешными каналами распространения новой мифологии были кино и телевидение, с помощью которых общество вбирало в себя и политические мифы, и социальные: мифы о «герое», о «супермене», «мифы успеха», миф о Золушке, которая становится «принцессой», в контексте определенного образа жизни. (В США этот миф прошел путь от фильмов с участием Мэри Пикфорд и Дины Дурбин до «Красотки» с Джулией Робертс; в советском кино — от экранных образов Любви Орловой до героини Веры Алентовой в фильме «Москва слезам не верит».)

По мере технического совершенствования кинематографа (звук, цвет, широкий экран, стерео, Dolby-stereo, Dolby-Digital, 3D и т. д.) и телевидения (эфирного, кабельного, спутникового, цифрового), внедрения в повседневную жизнь видео, мифотворчество в экранной культуре становится все более разнообразным и активным, заставляя человека постоянно лавировать между медиареальностью и действительностью.

Компьютер, а затем и Интернет первоначально воспринимались социумом как враждебная человеку сила. Такое отношение к ним подогревалось рождением и распространением мифа (да, опять мифа!) об искусственном интеллекте и нарастающей его власти над людьми.

Эта тема много муссировалась в научной фантастике — уже не только в литературе, но и в кинематографе. Достаточно вспомнить фильмы «2001: Космическая одиссея» С. Кубрика, «Военные игры» Д. Бэдхэма или «2010» П. Хайамса, где компьютер, с одной стороны, ис-

пользуется для создания спецэффектов, с другой — является олицетворением «чужого». По мнению авторов этих блокбастеров, диалог между людьми и искусственно созданным интеллектом в принципе невозможен.

Андрей Тарковский первым в кино попытался поставить под сомнение этот вердикт: в его нравственно-философских притчах «Солярис» (1972) по роману С. Лема и «Сталкер» (1980) по мотивам повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине» обыденное сознание сталкивается с проявлениями чуждого и непостижимого разумного начала: мифу противопоставлялся другой миф; результат их столкновения заранее не предсказуем.

А у американцев в 1982 году появился фильм «Тран», поставленный на студии Уолта Диснея — первая полнометражная картина, выполненная средствами компьютерной графики.

Действие картины разворачивалось внутри интегральных схем компьютера, откуда главный герой хотел вырваться и снова попасть во внешний мир. Позже, в 1994 г., авторы этого проекта М. Латиери, Д. Мурен, Ф. Типпет, С. Уинстон получили «Оскара» за создание с помощью компьютерной графики потрясающих спецэффектов и синтетических кинообразов в фильме С. Спилберга «Парк Юрского периода». Но они не были первопроходцами: еще в 1977 году Д. Дикстра, Д. Джеффрис и А. Миллер были удостоены той же премии за разработку системы электронного контроля за движением камеры, впервые примененной в «Звездных войнах» Д. Лукаса.

Так создавалась «виртуальная реальность» в кино: впечатляющие декорации, которые в привычных условиях было бы невозможно построить, сюжетные перипетии, которые по законам физики были бы неосуществимы: полеты и взрывы межпланетных кораблей, дуэли на лазерных лучах, воздушные бои загадочных летательных аппаратов и т. п.

«Кинематографической лавкой чудес» называют основанную Лукасом фирму по производству спецэффектов, которые он в дальнейшем использовал сам в карти-

нах «Империя наносит ответный удар» и «Возвращение Джидая»¹⁰.

Оглушительный успех перечисленных фильмов в прокате еще раз подтверждает мысль о том, что экранная культура (кино, ТВ, видео, компьютерные технологии), создавая новую медиареальность, активно формирует новое сознание, причем с гораздо большей, чем раньше, оперативностью и эффективностью. Эйзенштейновский «монтаж аттракционов» приобретает огромную впечатляющую силу, когда в основу художественной конструкции закладываются спецэффекты, синтезированные с помощью ИКТ: благодаря специфике экранного действия они кажутся безусловно достоверными, а мифологическая природа киномышления не противится сочетанию в виртуальном мире кино реальности и вымысла; современный Франкенштейн получил техническую возможность вылепить любого монстра.

Таким образом, компьютер, Интернет, мультимедиа многократно усилили мифологическую составляющую медиареальности, заставляя человека «балансировать» между искусственным и реальным миром.

Но главный эффект применения ИКТ в формировании «новой реальности» заключается все же не в том, что человека XX и уже XXI века приучили верить в реальность героев и сюжетные клише голливудских блокбастеров подобно тому, как древние греки верили в подвиги Геракла и злоключения Одиссея, а в том, что культура — средоточие человеческого в человеке — редуцировалась при этом в «массовую культуру» — средство усреднения и упрощения миропонимания, мышления, поведения человека.

Мифологическое сознание и само по себе предполагает унификацию, упрощение картины мира, ориентацию на стереотипы бытия. Но если традиционные мифы хотя бы пытались объяснить и реальность,

¹⁰ О том, как компьютерные технологии стали использоваться для создания киномифов см.: *Карцева Е.* Звезда по имени ЭВМ // Киносенсации: фильмы, люди, события. М., 1996. С. 12–13.

и мотивы человеческого поведения, то мифы современные подменяют реальность искусственно созданной матрицей. Суть этого явления образно продемонстрировали в своем кибер-триллере «Матрица» режиссеры Вачовски (США — Австралия, 1999). Пафос этого и по сей день популярного фильма состоит в том, чтоб доказать: человек уже давно живет в вымышленном мире, созданном мощными машинами искусственного интеллекта, которые контролируют нас.

Мифологические матрицы, выработанные с помощью арсенала ИКТ, в условиях «информационного взрыва»¹¹ тиражируются с невиданной скоростью и внедряются в социальную реальность с весьма радикальными последствиями. Результатом экспансии «массовой культуры» стало появление так называемого «массового общества» (оно же общество потребления), «массового (усредненного, клишированного) сознания» и «массового человека», столь ярко описанных в трудах Т. Адорно, Г. Маркузе, К. Мартона, Х. Ортеги-и-Гассета, Э. Фромма, М. Хоркхаймера и др. Многие западные исследователи характеризуют массовую культуру как своеобразный наркотик, уводящий человека от реальности и способствующий нивелированию личности.

Особенно удручает продукт культурной деградации общества, возникший под влиянием «массовой культуры» и в трудах социологов получивший название «массовый человек». Это антропoid «без лица» в массе ему подобных (отсюда термин); это бездумный потребитель, а не творец культурных ценностей; это олицетворение «растительного» существования без прошлого и будущего, гротескная иллюстрация к трактату Фукуямы «Конец истории?». Сознание «массового человека» дезориентировано относительно ценностей и приоритетов; он уже не воспринимает объективную реаль-

¹¹ Понятие введено канадско-американским социологом Маршаллом Маклюеном с целью обоснования наступления новой эры в истории человечества — информационной эпохи, в контексте которой утверждается тотальная власть медиа (см.: *Маклюен М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека. М. — Жуковский, 2003).

ность как поле созидательной деятельности, где можно и нужно реализовать свой творческий потенциал, свои личностные возможности, но безвольно и бесцельно погружается в иллюзорный, мифологический мир.

Мэри Шелли наделила выдуманного ею монстра пугающей внешностью: «На него невозможно было смотреть без содрогания. Никакая мумия, возвращенная к жизни, не могла быть ужаснее этого чудовища. Я видел свое творение неоконченным; оно и тогда было уродливо; но когда его суставы и мускулы пришли в движение, получилось нечто более страшное, чем все вымыслы Данте».

У эталонного «массового человека», сотворенного и растиражированного в миллионах экземпляров нынешними франкенштейнами от массмедиа, пластически безукоризненная физиономия топ-модели из рекламного ролика или с обложки глянцевого журнала. Но монстр Франкенштейна страдает от того, что ищет человеческого признания и участия, а люди его страшатся из-за его физического уродства и на контакт с ним не идут. Доведенный до иступления всеобщим отторжением, он мстит своему создателю, убивая нескольких самых близких ему людей, а потом кончает с собой где-то «среди вечных льдов Севера».

А у внешне благопристойного «массового человека» ровно столько души, индивидуальности, осмысленной жизни — всего того, что делает человека человеком, — сколько у манекена из магазинной витрины. Он сам никого не убивает (хоть и не прочь позабавиться стрельками и иными страшилками на теле- или компьютерном экране), но своей агрессивно-антигуманной сутью являет реальную угрозу для всей человеческой цивилизации...

Человек в виртуальной среде

Каким образом Виктор Франкенштейн создавал своего монстра, осталось «за кадром», а технология формирования медийного человека — вся на виду. В ней нет ничего таинственного и, уж тем более, демонического. Вот медиасреда — то информационное «вещество»,

усваивая которое биологическое существо вида *Homo sapiens* превращается в осмысленно живущего человека; вот самый этот индивид, которому надлежит стать человеком; «таинство» совершается между ними.

С технологией «вливания» информационного «вещества» в сознание потребителя советский читатель мог очень наглядно познакомиться почти сорок лет назад, прочитав книгу А. В. Кукаркина «По ту сторону расцвета (Буржуазное общество: культура и идеология)», изданную у нас в начале 1970-х годов¹².

Особая впечатляющая сила этого фундаментального труда заключалась в том, что автор, старший научный сотрудник Института философии АН СССР, не только «интерпретировал» события и факты «потустороннего» мира (как делали практически все тогдашние наши «борцы с буржуазной идеологией»), но приводил обширные, часто на несколько страниц, выписки из «потусторонних» изданий. Для пушей наглядности они даже сверстаны издателями в две колонки, тогда как авторский текст идет во всю ширину страницы. То есть автор давал читателю возможность взглянуть на процессы, происходящие в области культуры на Западе, глазами наблюдателей, которые видели эти процессы изнутри и которых они непосредственно касались.

В длинном ряду атрибутов «массовой культуры» А. В. Кукаркин представил и «телекратию». Вот что, в частности, говорится о ней в книге:

«Сперва был только Супермен. Сегодня по экрану телевизора проносится уже целый эскадрон сверхотличных парней, творящих “добрые дела”. Они не только носятся быстрее пули, они поражают врага взглядом, подобным лучу лазера...

Среди многочисленных отпрысков “комиксной культуры” телевидения наиболее летаргичен “мальчик-

¹² Между прочим, готовилась книга к изданию, как сообщалось на титульном листе, «под общей редакцией доктора исторических наук профессора А. Н. Яковлева». В то время Александр Николаевич был заведующим отделом пропаганды ЦК КПСС и членом редколлегии журнала «Коммунист», но к моменту выхода книги уехал послом в Канаду. А после стал членом Политбюро и главным «прорабом перестройки».

телеэкранчик”. Он ничего не делает. Он лишь просто сидит и сосет палец, тупо уставившись на экран.

Типичный ребенок эпохи телевидения, “мальчик-телеэкранчик” взращен электронной системой, заменившей няньку. Первым словом, которое он смог выговорить, было название разрекламированной по телевидению зубной пасты; первой фразой, которую он смог прочесть, было “Конец фильма”... По деревьям сам он не лазит: он смотрит, как это делает Тарзан. В трехлетнем возрасте он просиживает перед волшебным ящиком по пяти часов в неделю. Когда ему исполнится двенадцать, он будет сидеть перед телевизором еженедельно по двадцать пять часов, т. е. больше, чем он проводит с родителями, в школе или в церкви.

Не вырастет ли “мальчик-телеэкранчик” уродцем? Вопрос этот действительно волнует многих родителей. Понимая, конечно, что телевидение открывает перед юными зрителями новые источники опыта, они, однако, побаиваются, что в один прекрасный день “мальчик-телеэкранчик”, завязав полотенце вокруг шеи, попытается отправиться в полет с крыши гаража, как “Финн — летучая мышь”, а если его обидят на площадке для детских игр, он ткнет пальцами в глаза, как часто делают персонажи “Трех марионеток”... Телевидение порождает поколение созерцателей... Многие родители, обеспокоенные слишком большой дозой насилия на экране, предсказывают появление поколения несовершеннолетних преступников <...>

Убийства, насилия и бесчеловечное отношение друг к другу — основная тема многих передач. Если бы вдруг завтра утром был принят закон, запрещающий такие программы, большинству телевизионных студий пришлось бы сократить время передач до двух часов в день. По-видимому, организаторы этих программ считают, что садистские оргии собирают наибольшую аудиторию. А в промежутках между убийствами показывают коммерческую рекламу... Нет ни малейшего сомнения в том, что кинофильмы, телевидение и комиксы проповедуют насилие и животные инстинкты. Нет ни

малейшего сомнения, что существует прямая связь между резким увеличением количества садистских преступлений и новой волной садистских передач по радио и телевидению.

Телевидение не сможет приносить пользу обществу, пока оно не освободится от тлетворного влияния коммерческой рекламы. Но это произойдет лишь тогда, когда телевидение будет поставлено под общественный контроль, а его программы будут составляться с учетом только общественных интересов»¹³.

В этой обширной (хотя и сильно сокращенной по отношению к книжному тексту) выписке нет ни слова от самого А. В. Кукаркина: только суждения, извлеченные из западных изданий 1960-х годов.

Как видите, «телекратия» всерьез беспокоила западное, особенно американское, общество уже и сорок, и даже пятьдесят лет назад. Для нашего же закрытого и технически менее «продвинутого» общества она была тогда экзотикой, вроде «людей с песьими головами», которых якобы видели в заморских странах «калики перехожие». Эффект воздействия информации, которую предъявил советской общественности весьма эрудированный культуролог, в значительной степени снижался еще и тем, что книга была издана Политиздатом и многими заведомо относилась к «агитпропу». Так или иначе, замечательная книга не вызвала того резонанса, на который могла бы рассчитывать, сосредотачивая общественное внимание на крайне опасных тенденциях, связанных с развитием медиакультуры.

Но прошло без малого сорок лет — и прочитайте ее теперь (естественно, не обращая внимания на агитпроповский антураж): актуальность ее не только не уменьшилась, но и возросла многократно. Прежде всего, потому, что бывшие «мальчишки-телеэкранчики» в значительной своей части, если не в большинстве, переместились сегодня от телеэкрана к компьютеру, вошли в Интернет, и это не только отодвинуло грани-

¹³ Кукаркин А. В. По ту сторону расцвета (Буржуазное общество: культура и идеология). М., 1974. С. 282—284.

цы открытой для них виртуальной реальности куда-то за горизонт, но и предоставило им безграничную свободу взаимодействия («интерактивного», как принято говорить) с этой «эрзац-средой», заменившей для них реальный мир.

Ну а для нас, российского общества, ситуация еще более усложнилась тем, что медиакультура, к которой западное общество адаптировалось постепенно, мобилизуя иммунные возможности своего социального организма, на нас обрушилась лавинообразно, как «возвращенная» литература в начале 1990-х. Тогда, если вы помните, тиражи взметнулись было до немислимых высот, но быстро опали: бывшая «самая читающая страна» поняла, что можно прожить и без книг.

С медиакультурой происходит несколько иначе...

Впрочем, что и как происходит, стоит посмотреть внимательней.

Медиасреда, какой она сложилась сегодня, объединяет несколько макро- (глобальная, общенациональная, региональная и др.) и микросред. Она организована свободно, в определенном смысле даже хаотично, поэтому индивиду предоставляется широкое поле для самоопределения. Какими возможностями он воспользуется и с каким успехом, зависит и от его самого, и от тех, кто его окружает, так или иначе направляя его интересы, а также от свойств самого медиапродукта.

Так, например, детям, подросткам, молодым людям на пороге зрелости медиасреда предоставляет, с одной стороны, широкий выбор интерактивных образовательных программ, электронных тренажеров, мультимедийных учебников и др.; с другой — все многообразие интерактивных развлечений и услуг, в том числе компьютерные игры, видеоклипы, рекламные ролики, телепрограммы и т. д.

Конечно, мультимедийные учебники и прочие полезные вещи занимательнее и, наверно, полезнее, чем дидактические пособия на бумаге, отягощавшие портфели и ранцы нынешних дедушек и бабушек, когда они были школьниками, но развлечения — притягательней:

если голодному ребенку предложить на выбор тарелку супа и конфету, он наверняка потянется к конфете. Вот почему наиболее востребованные элементы виртуальной среды — компьютерные игры. Причем востребованы они не только детьми, но и взрослыми.

Игромания — почти повальное увлечение всевозрастного «населения» медиапространства. Как к этому относиться? Речь, понятное дело, не об офисных клерках, которые, отодвинув в сторону деловые бумаги, коротают время «от звонка до звонка», гоняя по компьютерному экрану какого-нибудь виртуального злодея, а, скажем, о добропорядочном подростке, который, придя из школы и выполнив домашние задания, не пошел во двор побегать со сверстниками, а сел перед монитором, вооружившись «палочкой веселья» (так буквально переводится слово «джойстик»), и переключился в дружную реальность. Ответ не однозначен.

Многое говорит в пользу такого времяпрепровождения.

Во-первых, хоть В. И. Даль и определяет слово «играть» через синонимы «шутить, тешиться, веселиться, забавляться», даже «заниматься чем-то от скуки, безделья», многие авторитетные философы, психологи, педагоги видят в игре полезное и даже необходимое занятие — развивающее, укрепляющее, готовящее к серьезным делам. Почему эту оценку не отнести и к компьютерным играм тоже?

Во-вторых, компьютер, с его широкими вычислительными, логическими и визуальными возможностями, очень неплохой партнер по досуговым развлечениям. Но это — в принципе.

А чтобы рассудить конкретнее, надо посмотреть, что именно привлекает детей и взрослых в компьютерных играх, какие свойства духа и тела они развивают.

Сразу оговоримся, что компьютерные игры бывают разные — они различаются по стратегии, по характеру игрового действия, по типу объекта управления и т. д. Соответственно, и прилагать к ним общую мерку было бы некорректно.

Есть, например, игры, объединяемые понятием «гонки». Их еще называют «имитаторами». Они предоставляют возможность почувствовать себя пилотом или водителем какой-либо реальной (а быть может, и фантастической) машины — автомобиля, танка, самолета, космического корабля и т. д. На подобных (ну, понятно, что на самом деле намного более сложных) тренажерах нынче повсеместно отрабатывают навыки вождения будущие шоферы, пилоты, космонавты. Польза очевидна!

Есть игры познавательные, имитирующие путешествия и приключения. В обиходе их еще называют «ходилками». Суть любой такой игры обычно состоит в том, что играющий передвигает некоего компьютерного персонажа по многочисленным картинкам-экранам различного графического оформления. При этом для достижения конечной цели требуется собирать по пути определенные предметы, сражаться с врагами с помощью оружия или подручных средств, блуждать в лабиринте с ловушками и т. п. От играющего требуется довести своего «подопечного» до конечной цели путешествия и выполнить некое задание. Представляете, каким познавательным богатством можно насытить такую игру?

Некоторое сходство с «ходилками» имеют игры-лабиринты, суть которых ясна уже из названия, а отличие состоит в том, что акцент в них смещается с познавательного аспекта на азарт преодоления. Но смекалка, быстрота реакции, навык ориентации в пространстве, которые тренируются такими играми, тоже весьма полезные свойства.

Есть традиционные игры, переведенные на компьютерный язык: шахматы, шашки, карты. Тут уж сами решайте, где вырабатывается стратегическое мышление, а где заполняется время «от скуки, безделья».

Самые примитивные компьютерные игры — аркадные, они же «стрелялки». Конечно, некие полезные навыки с их помощью тоже отрабатываются, но в каком контексте!.. К примеру, одна игра, которая рекламиру-

ется нынче в Интернете, посвящена Муамару Каддафи: «Полковник вернулся, чтобы мстить всем захватчикам, которые посмели поднять руку на его страну и на нефть в ней». Конечно, тут можно предположить присутствие благородного мотива — все-таки «мстить захватчикам», но подспудно акцент-то здесь другой: «Поражайте супостатов, собирайте энергию и обрушьте на них всю свою мощь» (это из рекламы другой «стрелялки»). Возможно, точнее всего дух «стрелялок» схвачен в еще одном рекламном анонсе: «Ваша цель — выселить своих соседей, закидывая их камнями, тухлыми яйцами и другим ненужным мусором. Все это можно комбинировать между собой, нанося при этом серьезный урон». Куда как весело!..

Между прочим, приобщаться к компьютерным играм начинают, как правило, со «стрелялок» — они проще. Втягиваясь в эти необременительные занятия, человек начинает ощущать некую психологическую зависимость — становится медиаманом (по аналогии с меломаном, киноманом, книголюбом). Но это не просто «любитель» определенного занятия, не просто «одномерный человек» (как определил его Герберт Маркузе); это специфический тип личности, основанный на особой коммуникативной культуре «нереального» взаимодействия, что провоцирует изменения в культуре общества и деформирует социально-эстетический облик мира в молодежной субкультуре.

За четыре десятилетия, минувших с тех пор, как американские культурологи и социологи впервые обратили внимание на «мальчиков-телеэкранчиков», исследователи достаточно хорошо изучили тип Номо medium. От традиционного Номо sapiens он отличается прежде всего тем, что информацию о внешнем мире воспринимает, главным образом, через фильтр медиасредств. Эта ключевая причина порождает целый ряд неоднозначных последствий:

1. Связи Номо medium с себе подобными в медиaprостранстве чрезвычайно широки, но по сравнению с общением в реальной среде сильно обеднены. Собесед-

ники где-нибудь на «форуме» повернуты друг к другу лишь той стороной, которая специально сконструирована ими «напоказ», у них не лицо, а маска, не характер, а позиция по конкретному поводу, нередко подчеркнута эпатажная. Кроме того, общение в Интернете осуществляется посредством печатного текста, интонационное богатство живой речи остается практически не востребованным, между тем как в интонации нередко бывает больше смысла, чем в самих словах.

2. Анонимность и множественность виртуального «я» оборачивается тем, что реципиент нередко стремится стать «человеком-невидимкой», чтобы «подглядывать» в виртуальную «замочную скважину», назваться любым именем, надеть на себя любую виртуальную «маску» и т. д.

3. Для общения в виртуальном пространстве характерны «усредненность», стандартизация, уравнивание статусов. Конечно, для многих это возжеланный «демократизм», но, к сожалению, часто он оборачивается неуважением к знанию, опыту, истине; самодовольное невежество выдает себя за самобытное мнение, с которым все якобы обязаны считаться.

4. Размывание пространственных границ дает возможность находить друг друга и объединяться пользователям с асоциальной мотивацией.

Неполноценность межличностного общения в медиапространстве дополняется еще и тем, что длительная «медитация» у экрана компьютера может сама по себе спровоцировать ряд неадекватных психологических состояний. Наиболее очевидно (и замечено исследователями) формирование компьютерной и интернет-зависимостей на фоне «социобязни». Погружение в виртуальный мир сулит экстраординарные впечатления: сюрреалистичность вымышленных мультимедийных миров, где люди точны в движениях, говорят через ESP, проходят сквозь стены и играючи создают предметы из чистого воздуха, что вызывает ощущение, похожее на состояние сна. Альтернативой интернет-зависимости может быть интернет-фобия — боязнь «черной

дыры» медиапространства, боязни «неответа», когда весь эмоциональный и коммуникативный потенциал не находит ответной рефлексии. Интернет-зависимость может обернуться и своего рода «мистическим» переживанием слияния собственного сознания с сознанием людей, письма которых читают или на реплики которых отвечают в чат-комнатах...

В результате гиперактивности подростков и молодежи в виртуальном пространстве формируется специфический тип личности, основанный на особой коммуникативной культуре «нереального» взаимодействия, что провоцирует изменения в культуре общества и деформирует социально-эстетический облик мира в молодежной субкультуре. Социализация в реальном мире постепенно заменяется социализацией в мире виртуальном, что проявляется в конечном итоге в самоизоляции, потере внутренних ориентиров и социальной пассивности¹⁴.

Деспотической власти кино, ТВ, видео над умами и душами миллионов людей К. Разлогов дал емкое название: «Экран как мясорубка культурного дискурса»¹⁵.

Смысл своей метафоры автор объясняет тем, что «идея культурного дискурса как целостного и почти органического объема информации и мясорубки как средства ее переработки для дальнейшего перевода в более удобоваримую форму по отношению к искусству экрана и к аудиовизуальной культуре в целом представляется весьма полезной, причем с самых разных точек зрения»¹⁶.

Эта мысль высказана почти десять лет назад; сегодня автор ее наверняка встроил бы в конструкцию медийной «мясорубки» компьютер и интернет. Ясное понимание того, какими необратимыми последствиями для индивида и общества может обернуться переработка

¹⁴ Обо всем этом см. более подробно: Виртуальная реальность // Культурология. XX век : энциклопедия : в 2-х т. Т. 1 / под ред. С. Я. Левит. СПб., 1998. С. 122–125.

¹⁵ Разлогов К. Экран как мясорубка культурного дискурса // Языки культуры: Взаимодействия / сост. и отв. ред. В. Рабинович. М., 2002.

¹⁶ Там же. С. 273.

всего культурного наследия в удобоваримый «фарш», заставляет задуматься над тем, что для поддержания духовного здоровья общества необходима активная социокультурная регуляция системы коммуникации, восприятия и творчества. В связи с этим все более широкую популярность приобретают в последние годы идеи «экологии культуры»¹⁷.

Это не вполне сложившееся, не имеющее пока что общепринятого толкования понятие может подразумевать, в частности, формирование в стране комплексной системы медиаобразования.

Однако не прост и вопрос о том, что такое медиаобразование. В обширной литературе по этому вопросу есть весьма разные точки зрения на этот счет. Одни авторы настаивают на необходимости отличать медиаобразование от медиаграмотности и, скажем, не включать в это понятие все, что связано с использованием медиасредств в преподавании других областей знаний, таких как, например, математика, физика или география¹⁸.

Другие, напротив, считают наиболее продуктивным синтетический подход, предполагающий включение всего, что связано с практическим освоением медиасредств, в преподавание традиционных школьных дисциплин и вузовских курсов. При этом медиаобразование должно стать неотъемлемой стороной не просто образования, но всего процесса социализации и жизни современного человека в условиях изменяющегося информационного общества — от детства до старости¹⁹.

С медиаобразованием исследователи связывают формирование у человека самых разнообразных способностей, в том числе и таких, которые, казалось бы, напрямую с медиасредствами и не связаны: развитие способностей к критическому мышлению; подготовка

¹⁷ См.: Экология культуры в пространстве экрана : сб. науч. трудов / под ред. Н. Ф. Хилько. Омск, 2005.

¹⁸ См.: Media Edication. Paris, 1984. P. 8.

¹⁹ См.: Короченский А. П. Медиаобразование: миф или реальность? // Медиаобразование. 2005. № 2.

к жизни в демократическом обществе; способность к эстетическому восприятию и проч²⁰.

Не будем, однако, в этой статье перебирать огромный ворох дискуссионных проблем, связанных с бурным освоением этой актуальнейшей темы, которую можно обозначить как «Медиаобразование против медиастихии».

Констатируем лишь главное: воспитание, общее образование, обучение конкретным профессиям — весь процесс социализации в современном мире необходимо адаптировать к новой реальности, сформировавшийся под воздействием информационно-коммуникационных технологий. Осмысленная, целенаправленная, хорошо продуманная и планомерная адаптация к новому формату социокультурного процесса — непереносимое условие модернизации российского общества.

²⁰ См.: Федоров А. В., Новикова А. А., Чельшева И. В., Каруна И. А. Медиаграмотность будущих педагогов в свете модернизации образовательного процесса в России. Таганрог, 2004. С. 26.

2.4. МЕДИА – ЛИЧНОСТЬ – ОБЩЕСТВО: КРИТЕРИИ СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Публикуется по:

*Теория и практика общественного развития. 2015. № 16.
С. 258–262.*

Как известно, средства массовой коммуникации активно воздействуют на массовое (общественное) сознание. Однако, естественно, что оно базируется на индивидуальном сознании личностей. Вот почему объектом психоанализа по теории З. Фрейда является личность, в структуре духовной жизни которой выделяются: 1) бессознательное (основной феномен); 2) предсознательное; 3) сознательное¹.

Предметом нашего исследования являются критерии тех закономерностей и механизмов, которые проявляют себя при взаимодействии всех трех перечисленных факторов, формируя социальную психологию.

Социальный психоанализ отличается тем, что он исследует не только внутренний мир индивида (личности), но и социальные явления, влияющие на него. Социальный психоанализ изучает «социальное бессознательное» (по Фромму), коллективное бессознательное» (по Юнгу), а также «социальное предсознательное» и «социальное сознательное».

Если традицию социального психоанализа перенести на деятельность средств массовой коммуникации, то нельзя ориентироваться только на психику и сознание индивида без учета того, что он живет в определенной стране, в определенном социуме, представляет свой этнос, народ со своими ментальными особенностями. Иными словами, живет как «свой среди своих», а не как «свой среди чужих». Кроме того, нельзя забывать, что есть общецивилизационные ценности, присущие всем народам и странам.

¹ См.: *Фрейд З. Психоанализ «Я» и защитные механизмы.* М., 1993.

В медиаполитике государства важно добиваться баланса между национальным и общечеловеческим. Крен в какую-либо одну сторону, например преимущественно в цивилизацию западную, восточную и другие, как отмечает А. К. Удодов, искажает истинное представление о мире, о себе среди других народов².

Нельзя также забывать о своем менталитете. Применительно к нашей стране — о российской глубинной психологии, нравственных ценностях, о национальном характере, духовных традициях и др., понять которые — значит придать идеологический смысл всей современной медиаполитике как системе управления медиасферой.

Что такое психосоциологический подход? Это движение от индивида к социальной общности. Это учет прежде всего психологии человека, личности, его индивидуального бессознательного, предсознательного и сознательного. Психология человека — главная субстанция и общего, и социального психоанализа.

Социопсихологический подход — это движение от особенностей социальной психологии к личности. Дело в том, что социализация человека происходит в определенной этнической, национальной, социальной группе, и развитие его психики, становление характера, стереотипов мышления, мотивов поведения обусловлены особенностями социума. Отсюда особенности «коллективного бессознательного», «социального бессознательного».

Важно понимать при этом, что «русское бессознательное» имеет свою специфику в отличие, например, от «немецкого бессознательного». И это закономерно. У каждого этноса свои особенности языка, культуры, исторического наследия. При социальном психоанализе рассматривается не «индивидуальное бессознательное», а «социальное бессознательное», не «Я», а «Мы», т. е. не только и не столько индивидуальное сознание, а прежде всего общественное сознание. Изучаются не просто память, гены, архетипы, мифы, характер, но и социальные инстинкты.

² Удодов А. К. Психология как отрасль научного знания. М., 1996. С. 47.

К примеру, инстинкт собственности, власти, историческая память, социальные архетипы, родовые, клановые, религиозные традиции, социальные мифы, национальный характер и т. д.

Отметим, что «Мы» в контексте социального психоанализа — это наш «коллективный мозг», который осознает, кто мы, какого рода и племени, с какой рефлексией по критериям совести, самоосознания, нравственной самоидентификации, интуиции, мудрости.

«Ведь что такое “русская идея”? — пишет В. Д. Попов. — Это выражение национальной психологии народа, его противоречивости, исконных качеств его души. Первым и основным компонентом русской идеи является “народность”, проистекающая из глубины сущности русской нации. Сущность понятия “народность” и его содержание во многом идентичны глубинной психологии и “российскому бессознательному”»³.

В работах Э. Фромма вводится понятие «социальный фильтр». Оно идентично понятию «Сверх-Мы». «Проблема в том, — пишет Э. Фромм, — чтобы понять более конкретно, как работает этот “социальный фильтр” и как получается, что он позволяет некоторым переживаниям пройти сквозь него, в то время, как другие не пропускаются в сознание»⁴.

С учетом «социального фильтра» можно сказать, что на уровне социальной безопасности находится не просто «цензор», а «социальный цензор», о чем мы скажем позже.

И можно согласиться с В. Д. Поповым, что *«“этого цензора” не стоит пугаться и смешивать с цензурой. Это наш внутренний цензор, и он действует по своим глубинным законам. Он может выступать как механизм самозащиты в нас или против нас в зависимости от того, как на него действует, например, принцип социальной справедливости или принцип получения социального удовольствия»*⁵.

³ Попов В. Д. Тайны информационной политики. Изд. 2-е. М., 2005. С. 48.

⁴ Фромм Э. Психоанализ и этика. М., 1993. С. 275—276.

⁵ Попов В. Д. Тайны информационной политики. С. 49.

Задача современной медиаполитики — поддерживать социального цензора в плане как внутренней самозащиты так и внешней защиты личности от негативного воздействия мнимых ценностей или «инстинктов», агрессивно пропагандируемых с помощью медиа.

Объектом социального психоанализа является, таким образом, структура социальной психологии, представленная социальным бессознательным, социальным предсознательным, принципами социальной реальности, социальным цензором и на верхнем уровне — социальным сознательным, то есть общественным сознанием.

Предметом социального психоанализа является исследование состояний, тенденций и закономерностей проявления каждого из этих феноменов, законов их взаимодействия между собой.

Особый пласт в объекте социального психоанализа представляет глубинная психология социума, которая включает в себя центральные слои социального бессознательного (историческую память, культурные коды, социальные гены и т. п.), а также важную часть социального предсознательного (совесть нации, ее нравственность, мудрость, талант и многое другое).

Именно глубинная психология сегодня является объектом информационного воздействия через разные каналы массмедиа (кино- и телефильмы, теле- и радиопрограммы, компьютерные игры, сайты Интернета и др.), способствуя формированию «психологии толпы», то есть усредненного массового сознания. К сожалению, можно констатировать, что современные медиатехнологии, созданные человеческой цивилизацией, способны не только формировать новое мышление, но и разрушать, «зомбировать» личность, объединяя, как нами отмечено, людей в толпу.

«Не будем забывать, — пишет чилийский философ, крупнейший гуманист современности Д. С. Соммер, — что телевизионный или компьютерный экран — самый лучший гипнотизер, поэтому трудно поверить, что ребенок, попавший под его влияние, сможет невредимым

выйти из-под его контроля. В современном мире все словно специально задумано так, чтобы превратить людей в толпу, т. е. «деморализовать» или уничтожить их мораль через слияние с толпой. Деморализация напрямую ведет к потере смысла существования и, как следствие, к нравственной деградации»⁶.

Причину исследователь видит в том, что экранная культура — огромная сила, которая гомогенизирует и объединяет людей в толпу. К примеру, телезрители образуют некую субкультуру, создаваемую новостными и развлекательными программами, кино- и телефильмами, сериалами, рекламой; у телезрителей, получаемых одинаковую информацию, возникает «некая форма ментального единства и снижается способность сознательного мышления»⁷.

Немецкий философ Н. Больц считает, что «массмедиа заменяют мифы в качестве горизонта мира», осуществляя для нас «предварительный выбор того, что есть. Они делают то, что социологи называют «абсорбцией неуверенности, производя тем самым факты... Можно заключить, что массмедиа — это индустрия реальности современных обществ, и нередко изображение в массмедиа само и есть то событие, о котором сообщают массмедиа... Вместо того, чтобы представить информацию для дальнейшей переработки, они подчуют нас некоей смесью из убеждений и желаний. Так для зрителей возникает мир упрощенных причинно-следственных связей»⁸.

Рассматривая социальную роль массмедиа и доверие общества к ним, можно поставить вопрос иначе: «Что более всего раздражает нас на телеэкране?» Исследователи из московской Медиалаборатории под руководством А. В. Шарикова несколько лет назад провели совместно с социологическим центром GFK — «Русь» массовый опрос на тему «12 «зол» российского телевидения».

⁶ *Соммер Д. С. Мораль XXI века / пер. с исп. М., 2013. С. 34.*

⁷ Там же. С. 35.

⁸ *Больц Н. Азбука медиа. М., 2011. С. 29.*

Основные претензии выстроились следующим образом: 1) избыток рекламы (81, 2 % опрошенных); 2) большое число сцен насилия (68,9 %); 3) катастрофизм в «новостях»; 4) много зарубежной продукции (43,7 %); 5) много эротики; 6) образцы дурного поведения на экране; 7) некорректная политическая пропаганда; 8) исковерканный русский язык; 9) искажение реальности (манипуляция); 10) неуважение к людям; 11) неуважение к истории; 12) нарушение законов⁹.

За прошедшие годы на телеканалах мало что изменилось: здесь по-прежнему дефицит хороших фильмов и программ (исключением является телеканал «Культура»), негативная информация явно преобладает, стереотипы героев телеэкрана те же: бандиты, менты, олигархи, «смехотворцы» из «кривых зеркал», «новые русские бабки», попсовые кумиры, эстрадные «звезды» и т. п. А позитивной информации, как и интересных героев, по-прежнему не хватает.

И можно согласиться с социологом Д. Б. Дондуреем, что благодаря прежде всего телевидению общество сегодня переживает моральную катастрофу, т. к. демократия и творческая свобода на экране и в эфире превращаются в хаос, вседозволенность, «чего делать нельзя, потому что культура немыслима без системы запретов, исполнения норм, предписаний. Они касаются всего и вся, пронизывают абсолютно все процессы, смыслы и контексты человеческого общежития»¹⁰.

Впрочем, XXI век ознаменован тем, что у телевидения, как самого массового СМК, появился соперник — Интернет, а современное медиапространство стало гибридом традиционных и новых медиа.

В терминологию исследователей вошли такие понятия, как «мультимедиа», «мультимедийность», «социальные сети», «конвергенция», «социальные медиа», «киберобъект», «киберсубъект» и т. д. Более того, бла-

⁹ См.: Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. М., 2008. С. 288–289.

¹⁰ Дондурей Д. Б. Все согласны на моральную катастрофу. Что скрывается за занавесом сознания современного россиянина? // Новая газета на Урале. 10.11.2011. С. 21–22.

годаря цифровым технологиям возникло мощное мультимедийное явление: мобильный телефон, который не только выполняет свои функции, но и может хранить информацию, фотографировать, записывать видео, посылать электронную почту и факсы и т. д.

Мобильник и Интернет расширили коммуникационно-технические возможности современной тележурналистики, давая тем самым телевидению возможность оставаться все еще самым востребованным массмедиа.

Сегодняшний экран (ТВ + Интернет) — это доступ к общественному мнению (сознанию), а индивид является в основном «потребителем» — зрителем и слушателем «постоянно меняющихся медиатехнических инсценировок»¹¹.

Интернет, составляющий сегодня техническую инфраструктуру мировой коммуникации, обнаруживает скрытый парадокс публичной сферы. «Публичное» означает «сохраненное плюс доступное».

Общественность, как отмечает Н. Больц, «выступает за свободный доступ к информации, но при этом добивается защиты данных как условия доверия в мировой коммуникации». А это значит, что демократическое общество исключает «абсолютную свободу информации» — нет политики без «совершенно секретно», нет фирмы без «коммерческой тайны», нет человеческого бытия без «сферы приватности»¹².

И опять-таки речь идет о системе коммуникационных барьеров, о которых говорилось выше.

И хотя, по определению М. Кастельса, Интернет — «средство свободной глобальной коммуникации»¹³, возникает вопрос: должен ли доступу в сеть предшествовать «социальный фильтр»? Здесь опять-таки действует политика «двойных стандартов», распространенная в мире медиа.

Интернет приносит прибыль благодаря контролю доступа. Пользователь — это покупатель, а простран-

¹¹ *Больц Н.* Азбука медиа. С. 30.

¹² Там же. С. 31.

¹³ *Кастельс М.* Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе / пер. с англ. Екатеринбург, 2004. С. 5.

ство Интернета — всего лишь «рынок, где происходит торговля информацией и мнениями»¹⁴.

В этом сходство Интернета с телевидением, хотя именно сравнение данных массмедиа позволяет создать модель структуры репрезентации действительности, характерной для системы современных российских средств массовых коммуникаций в целом.

Интересный анализ конвергенции российского телевидения и Интернета в медиaprостранстве первого десятилетия XXI века предложила Е. Лапина-Кратасюк. Она доказывала, что телевидение и Интернет замыкают поле СМК на себя уже в силу технических и «бытийных» особенностей каждого из этих медиумов: в определенном смысле не существует «глобального» телевидения, как не существует и «местного» Интернета. Но это отнюдь не снимает вопрос национальной специфики, напротив. В контексте исследования российского телевидения и Рунета «глобальная» специфика соответствующих СМК важна прежде всего как коллекция заданных форм, отбор которых производится, исходя из конкретных, «местных», задач и условий. Такого рода культурные механизмы описываются с помощью понятия «глокализация».

Для постсоветской системы медиа характерно производство своеобразных образцов сращивания «западного» и «советского», причем и то, и другое может в разные периоды времени выступать и как конвенция, и как инвенция. Российское медийное пространство — это удобный «колониальный» рынок, где еще работают самые простые формы воздействия, и в этом смысле возможна торговля «залежалым» товаром. С другой стороны, здесь происходит быстрое и неподконтрольное присвоение «чужих», уже готовых форм для трансляции «локальных» значений¹⁵.

¹⁴ Кастельс М. Галактика Интернет... С. 6

¹⁵ Лапина-Кратасюк Е. Конвергенция телевидения и Интернета в российской медиасистеме первой половины 2000-х годов // Экранная культура. Теоретические проблемы : сб. статей / под ред. К. Э. Разлогова. СПб., 2012. С. 580–581.

На сайтах телеканалов в Рунете именно содержание информпрограмм и его обсуждение — на форуме, в чате и т. д. — является наиболее востребованным. «Интернет в данном случае, — комментирует Е. Лапина-Кратасюк, компенсирует недостаточную интерактивность новостных программ, их разбросанность во времени и альтернативность. Конвергенция форматов двух медиа приводит в данном случае к тому, что в Интернете представлена наиболее качественная и дискуссионная форма теленовостей»¹⁶.

Кроме того, Интернет сегодня рассматривается как равноправный соперник телевидения еще и потому, что Сеть — это главный источник информации для самих журналистов (ведущих телепрограмм, обозревателей, комментаторов и др.). При этом источники информации для СМК в России ограничены: одни и те же ресурсы используются самыми разными каналами и печатными изданиями, отсюда — однообразие информации в различных источниках, особенно на телеэкране, и господство мифа о «тотальном государственном присутствии».

Интернет в России как средство массовой коммуникации тоже активно мистифицируется. Достаточно упомянуть хотя бы один аспект: несмотря на то, что Интернет дает возможность создания «мета-национальной» коммуникативной ситуации, пользователи и исследователи русскоязычного сегмента Сети употребляют термин «Рунет» (русский Интернет), формируя тем самым виртуальное сообщество по «этническому» признаку. Естественно, и Рунет воспринимается как чуть ли не единственное неофициальное медийное пространство современной России. И можно согласиться с теми исследователями, кто признает, что Рунет как «поле борьбы», как новое воплощение «публичной сферы» (Ю. Хабермас), как «виртуальный свободный обмен мнениями» — образ соблазнительный, но в чем-то иллюзорный¹⁷.

¹⁶ Цит. по: *Болыц Н.* Азбука медиа. С. 585.

¹⁷ *Кириллова Н. Б.* Медиалогия. М., 2015. С. 244.

Что касается «повести дня», то и теленовости, и «лента новостей» в Рунете схожи в рамках своих основных блоков: «Политика», «Происшествия», «Экономика», «Культура» и т. п. Правда, в отличие от телевизионных, новостные сайты Рунета включают частные мнения знаменитых людей, комментарии экспертов, читательские форумы, размывающие схему новостей.

Как отмечает Н. Больц, массмедиа (особенно телевидение и Интернет) «управляют вниманием: так возникают мифы, герои и аферы. Лишь благодаря техникам управления вниманием афера вообще оказывается аферой. Дело поэтому не просто в том, что политики становятся все безжалостнее и бессовестнее. Скандалы, которыми они нас регулярно осчастливливают, — это медийные продукты.

Массмедийная общественность контролирует политическую систему, представляя нарушения и скандалы. Но и в самом деле скандал — это единственная форма морального отбора в массмедиа. Скандал подобен прожектору, создающему на мгновение четкий образ какой-то частности общественной сцены, погружая все остальное в благодатную тьму»¹⁸.

Все вышесказанное доказывает необходимость глубокого изучения и управления взаимодействием медиа, личности, общества, так как в противном случае мы рискуем оказаться свидетелями и участниками воздействия медиатехнологий не на процесс социализации личности, а на создание человека-робота, «бездушной машины», которая будет начисто лишена нравственных понятий, таких как совесть, ответственность, долг, справедливость. В этом случае обществу грозит не развитие, а деградация, не прогресс, а регресс.

¹⁸ Больц Н. Азбука медиа. С. 44.

2.5. «НОМО MEDIUM» КАК ОБЪЕКТ И СУБЪЕКТ ИНФОРМАЦИОННОЙ ЭПОХИ

Публикуется по:

Вестник ЧелГУ. 2014. № 17 (346). С. 17–23.

Научно-технический прогресс рубежа XX–XXI веков, обусловленный интенсивно развивающейся информационно-коммуникационной сферой, основанной на новейших цифровых технологиях, оказывает воздействие на все стороны человеческой деятельности.

В этой связи возрастает роль медиакультуры как особого типа культуры информационной эпохи. Медиакультура активно воздействует на общественное сознание как мощное средство информации, культурных и образовательных контактов, как фактор творческого развития личности.

«Медиакультура включает в себя не только культуру производства и передачи информации, но и культуру ее восприятия; она может выступать и показателем уровня развития личности, способной анализировать, оценивать тот или иной медиатекст, заниматься медиатворчеством, усваивать новые знания посредством медиа»¹.

Последнее очевидно, так как современное спутниковое и цифровое телевидение, видео, мультимедийные технологии, компьютерные каналы, электронная почта, Интернет предоставляют человеку возможность индивидуального общения с экраном в интерактивном режиме как с целью реализации своих творческих идей, так и с целью познания окружающего мира.

В условиях информационной эпохи массмедиа все активнее присваивают себе функцию создания новой социально-культурной среды обитания человека — параллельного, «виртуального» мира, воспринимаемого зачастую как объективная реальность. Как отмечает американский социолог М. Кастельс, «реальность...

¹ Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. М., 2008. С. 17–18.

полностью схвачена, полностью погружена в виртуальные образы, в выдуманный мир...»².

Поток информации, обрушившийся на человека, увеличивается в геометрической прогрессии: появляются все новые телеканалы, информационные агентства, пополняются Интернет-сайты, периодические печатные издания не нуждаются в огромных тиражах — у них есть электронные версии, да и общение людей переместилось в глобальные по масштабам сетевые каналы и сотовую связь. И можно согласиться с К. Э. Разлоговым в том, что «информационный космос становится интеллектуальной опорой для XXI века как века гуманитарных, социальных и коммуникативных наук. Более того, эта тенденция, заложенная в основе экранной культуры, не ограничивается масштабами одного века»³.

Сфера культуры и образования также принимает медийный характер: ИКТ (информационно-коммуникационные технологии) прочно закрепились в учебном процессе, создана мощная сеть дистанционного обучения, большое распространение получили «виртуальные музеи», электронные архивы, электронные книги, да и сохранение культурных памятников все чаще происходит в цифровом формате.

И все же созданная человеком и всем ходом технической революции медиареальность влияет на формирование в обществе диаметрально противоположных социальных, нравственных, эстетических норм и ценностей.

Вот почему в педагогической и научной среде существуют разные точки зрения на проблемы массмедиа: с одной стороны, они рассматриваются как источник знаний, как фактор социально-культурного развития личности, с другой — как нечто деструктивное, разрушающее духовный потенциал человека.

На эту двойственность воздействия массмедиа указал немецкий социолог Н. Луман, констатируя, что

² Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М., 2000. С. 351.

³ Новые аудиовизуальные технологии / под ред. К. Э. Разлогова. М., 2005. С. 3.

«мы имеем дело с одним из следствий функциональной дифференциации современного общества»⁴.

Речь идет о «цифровом неравенстве», что объясняет возникающие в процессе медиатизации нашего общества противоречия между молодежью, стремительно осваивающей новую медиареальность, и старшим поколением, ориентирующимся на традиционные духовные ценности.

По мнению петербургского исследователя В. В. Савчука, современная информация живет «симуляцией знания». И здесь не важно, истинна она или нет, важна лишь скорость ее продвижения и непрерывность трансляции. Модус актуальности заставляет максимально сближать происходящее с информацией о происходящем. Но на каком-то этапе зазор становится неразличим: «Реальность растворяется в гиперреальности — эта расхожая формула говорит еще и о том, что происходит тотальное сращивание “тела” производящего, передающего и получающего информацию. Человек замыкается в мире вторичных изображений, а любая попытка поиска референта прямо или косвенно отсылает к массмедийной реальности. Рождается одно обезличенное тело, которое быстро разбирается и собирается в точках информирования»⁵.

Словом, искусственно созданная медиареальность — это не что иное, как коммуникативная система, связывающая человека с объективной реальностью. Причем, современный человек, несомненно, считает себя рациональным существом, однако его представления об окружающем мире, независимо от него самого, на уровне «бессознательного» носят явно мифологический характер.

Немецкий философ Э. Кассирер, объясняя это явление, писал, что человек «не противостоит реальности непосредственно, он не сталкивается с ней лицом к лицу...» И в то же время «человек не может жить в мире строгих фактов или сообразно со своими

⁴ Луман Н. Реальность массмедиа. М., 2005. С. 7.

⁵ Савчук В. Конверсия искусства. СПб., 2001. С. 31.

непосредственными желаниями и потребностями. Он живет скорее среди воображаемых эмоций, в надеждах и страхах, среди иллюзий и их утрат, среди собственных фантазий и грёз»⁶.

Другими словами, между реальностью и человеком должно быть нечто, необходим посредник, который помог бы индивиду воспринять реальность, выработать отношение к ней.

Одной из таких форм являются медиа (от лат. *medium* — средство, посредник), другой — миф (от греч. *Mýthos* — сказание, предание) — вымысел, иллюзия, в которые можно «упаковать» реальность. Именно эту функцию выделяет Р. Барт в своей книге «Мифологии»: «Поскольку миф — это слово, то мифом может стать все, что покрывается дискурсом. Определяющим для мифа является не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается; у мифа имеются формальные границы, но нет субстанциональных. Наш мир бесконечно суггестивен»⁷.

Итак, массмедиа создают мифы, которые позволяют человеку воспринимать окружающую действительность. Но мифы создают и самого человека. Один из самых ярких философов конца XX века М. К. Мамардашвили, определяя миф как «машину культуры», считал, что «человек есть искусственное существо, рождаемое не природой, а саморождаемое через культурно изобретенные устройства, такие как ритуалы, мифы, магия и т. д., которые не есть представления о мире, не являются теорией мира, а есть способ конструирования человека из природного, биологического материала»⁸.

Однако «конструирование человека» есть не что иное, как процесс его социализации, то есть формирование мировоззрения, нравственных ориентаций, целостной «картины мира». Это одна из основных функций медиакультуры в современном обществе. Таким образом, миф является не просто посредником между

⁶ Кассирер Э. Опыт о человеке. Избранное. М., 1998. С. 471.

⁷ Барт Р. Мифологии. М., 2000. С. 233–234.

⁸ Мамардашвили М. Введение в философию // Философ. чтения. СПб., 2002. С. 9.

человеком и реальностью. Миф — своеобразный механизм управления: он управляет человеком, проникая в его внутренний мир, сферу сознания и подсознания, «программирует» его.

В конечном итоге миф с помощью медиа создает особую медийную реальность, которая начинает восприниматься человеком как истина, как объективная реальность. Конструировать эту иллюзорную реальность можно с помощью любых медиа. Дело в том, что «в мифе, — как отмечает М. К. Мамардашвили, — мир освоен, причем так, что фактически любое происходящее событие уже может быть вписано в тот сюжет и в те события, и приключения мифических существ, о которых в нем рассказывается»⁹.

То есть в восприятии мифа срабатывают те структуры сознания, которые позволяют «упорядочить картину мира», адаптируя индивида к условиям окружающей жизни.

П. А. Флоренский когда-то отметил, что человек — «узел мира идеального и мира реального»¹⁰.

Однако медиареальность, в пространстве которой сегодня живет человек, вряд ли можно назвать «идеальной».

Дело в том, что бурное развитие медиаиндустрии и стихийное, хаотичное приобщение человека с самого раннего возраста к медиапродукции (компьютерные игры, кино-, теле- и видеофильмы, шоу-программы, видеоклипы, видеореклама и др.), ориентированной в основном на развлечение и «потребление», не способствует формированию медиакультуры личности. Скорее наоборот. Вот почему проблемы взаимоотношений человека и массмедиа остаются дискуссионными.

Пожалуй, самым спорным является вопрос о том, что же это за феномен — *Homo medium*: «одномерный человек» (как определил когда-то Г. Маркузе сущность личности, сформированной технологическим прогрес-

⁹ Мамардашвили М. Введение в философию. С. 40.

¹⁰ Флоренский П. А. Культ, религия и культура // Богослов. труды. 1977. № 17. С. 107.

сом западной цивилизации)? *медиаман* (по аналогии с книголюбом, меломаном, киноманом)? *заурядный потребитель медиапродукции*? *человек-робот* — своеобразный кентавр ИКТ или интересубъект новой медиареальности?..

На этот вопрос нет однозначного ответа.

Как известно, на протяжении всей истории человеческой цивилизации общество стремилось улучшить биологическую природу человека, совершенствуя его духовно и физически, изыскивая способы урегулирования отношений человека с искусственно созданной им культурной средой. Культурные нормы и ценности определяли саму деятельность человека и общества; культура стала истинно человеческим способом взаимодействия индивида с окружающим миром.

По сути все попытки, предпринятые еще античными философами по созданию идеальных моделей сосуществования в системе координат «человек — природа», «человек — социум», «человек — человек», «человек — культура», сводились к идеалам гармонии, упорядоченности и соразмерности. В античном сознании культура ассоциировалась с образованием и воспитанием, целью которых было создание гармонически развитой в физическом, эстетическом, этическом отношениях личности.

В Средние века красота человека определялась его духовностью — степенью приближенности к божественному началу. Эпоха Возрождения вернула обществу идеалы гармонии духа и тела, разума и нравственности. Целью эпохи Просвещения, как известно, становится совершенствование интеллектуальной жизни человека и исправление пороков общества. В этот период наблюдается увлеченность естественными науками, используются экспериментальные методы исследования, утверждается философия материализма.

Хочется особо обратить внимание на те аспекты социокультурной реальности, которые были определяющими в вопросах развития личности в разные исторические периоды.

Принято считать, что XX век — век технической революции и информационного «взрыва». Образ был введен канадским социологом М. Маклюеном для обоснования наступления новой эры в истории человечества — информационной эпохи, в контексте которой утверждается власть медиа¹¹.

Итогом социокультурного развития стало появление так называемого «массового общества», «массового сознания» и «массового человека», сущность которых ярко описанна в трудах Т. Адорно, Г. Маркузе, К. Мартона, Х. Ортеги-и-Гассета, Э. Фромма, М. Хоркхаймера и др.

Многие западные исследователи подчеркивали влияние на «массовое» общество (общество потребления), на формирование «массового» (усредненного) сознания, массовой (тиражированной) культуры, определяя СМК как индустрию «грез», как своеобразный наркотик, уводящий человека от реальности и способствующий нивелированию личности.

Массовый человек — это всего лишь бездумный потребитель, а не творец культурных ценностей, это человек «без лица» в массе ему подобных. Его сознание характеризуется дезориентированностью относительно ценностей и приоритетов, в результате чего человек отказывается от восприятия объективной реальности и погружается в иллюзорный, мифологический мир. Так происходит манипуляция сознанием: искусственно сконструированная реальность зачастую полностью поглощает исходную.

Мифологическое сознание предполагает унификацию, упрощение картины мира, ориентацию на стереотипы бытия. Если традиционные мифы пытались объяснить и реальность, и мотивы человеческого поведения, то мифы современные подменяют реальность искусственно созданной матрицей. Суть этого явления образно продемонстрировали в своем триллере «Матрица» режиссеры Вачовски (США — Австралия, 1999). Цель этого и по сей день популярного фильма —

¹¹ См.: Маклюен М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М. — Жуковский, 2003. С. 5.

доказать, что человек уже давно живет в вымышленном мире, созданном мощными машинами искусственного интеллекта, которые контролируют нас.

На протяжении многих десятилетий XX века основными, наиболее успешными каналами распространения мифов были кино и телевидение, с помощью которых общество вбирало в себя и политические мифы, и социальные: мифы о «герое», о «супермене», «мифы успеха», миф о Золушке в контексте определенного образа жизни и др.

По мере технического совершенствования кинематографа (звук, цвет, широкий экран, стерео, Dolby-stereo, Dolby-Digital, 3D и т. д.) и телевидения (эфирного, кабельного, спутникового, цифрового), внедрения в повседневную жизнь человека мультимедиа, все более разнообразным и активным в экранной культуре становится мифотворчество, заставляя человека постоянно лавировать между медиареальностью и действительностью.

Что касается компьютера, а затем и Интернета, то они первоначально воспринимались как враждебная человеку сила (зачастую таким было отношение и к самой науке кибернетике). Не случайно эта тема — искусственного интеллекта и его власти над людьми — стала предметом исследований в научной фантастике, причем не только в литературе, но и в кинематографе. Достаточно вспомнить фильмы «2001: Космическая одиссея» С. Кубрика, «Военные игры» Д. Бэдхэма или «2010» П. Хайамса и других, где компьютер, с одной стороны, используется для создания спецэффектов, с другой — является олицетворением «чужого». Диалог между людьми и искусственно созданным интеллектом был невозможен.

Одним из первых эту связь попробовал осмыслить в своих нравственно-философских притчах кинорежиссер А. А. Тарковский. Речь идет о фильмах «Солярис» (1972) по одноименному роману С. Лемма и «Сталкер» (1980) по роману А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине».

А у американцев в 1982 году появился фильм «Тран», поставленный на студии Уолта Диснея — первая полнометражная картина, технически выполненная с помощью компьютерной графики. Действие картины разворачивалось внутри интегральных схем компьютера, откуда главный герой хотел вырваться и снова попасть во внешний мир. Характерно то, что авторы данного проекта М. Латиери, Д. Мурен, Ф. Типпет, С. Уинстон получили в 1994 г. «Оскара» за создание с помощью компьютерной графики потрясающих спецэффектов и синтетических кинообразов, использованных ими в фильме С. Спилберга «Парк Юрского периода».

Однако еще раньше, в 1977 году, Д. Дикстр, Д. Джеффрис, А. Миллер были удостоены этой же премии за разработку системы электронного контроля за движением камеры, впервые примененной в «Звездных войнах» Джорджа Лукаса. Так создавалась «виртуальная реальность» в кино — впечатляющие декорации, которые в привычных условиях было бы невозможно построить: полеты и взрывы межпланетных кораблей, дуэли на лазерных лучах, воздушные бои загадочных летательных аппаратов и многое другое¹².

Таким образом, компьютер, Интернет, мультимедиа усилили мифологическую составляющую медиареальности, заставляя человека «балансировать» между искусственным и реальным миром.

Возникает вопрос: а каковы механизмы взаимодействия в смысловом треугольнике «человек — медиареальность — социум»? Другими словами, как появляется медийный человек?

Человека, как известно, формирует социокультурная среда. Именно она является основой его социализации и инкультурации. При таком понимании индивид является одновременно и субъектом, и объектом социальных отношений. Как объект, он испытывает воздействия окружающей среды, а как субъект — сам влияет на нее. Этот процесс двусторонний. С одной стороны,

¹² См.: *Карцева Е.* Звезда по имени ЭВМ // Киносенсации: фильмы, люди, события. М., 1996. С. 12–13.

общество передает индивиду социально-исторический и культурный опыт, с другой — сам индивид, усваивая его, вносит свою лепту в развитие общества.

Что касается медиасреды, то она, конечно может выступать и как механизм направленной социализации (через систему дошкольного, школьного и вузовского образования). Однако медиасреда, объединяющая несколько макро- (глобальная, общенациональная, региональная и др.) и микросред, является более свободной и хаотичной, предлагая индивиду большее поле для самоопределения.

Так, виртуальная медиасреда (киберпространство) сегодня — важный фактор социально-культурной сферы детей, подростков, юношества. С одной стороны, она включает в себя интерактивные образовательные программы, электронные тренажеры, мультимедийные учебники и др.; с другой — все многообразие интерактивных развлечений и услуг, проявляя себя через разнообразие компьютерные игры, видеоклипы, рекламные ролики, телепрограммы и т. д.

Компьютерные игры для любого возраста — наиболее востребованные элементы виртуальной среды. Они включают в себя широкий спектр электронных игр, инструментом, полноценным партнером и неподкупным арбитром в которых является компьютер с его широкими вычислительными, логическими и визуальными возможностями. Именно наличие такого высокоинтеллектуального партнера придает данным играм особую притягательность. Все многообразие компьютерных игр можно разбить на отдельные группы по ряду общих признаков. Рассмотрим некоторые из них.

Аркадные игры. Отечественные пользователи часто называют их «стрелялками», что весьма точно отражает суть действий игрока. Основная цель такой игры — истребить максимальное количество врагов, встречающихся на пути героя.

Гонки. Эти игры еще называют «имитаторами». Они предоставляют возможность почувствовать себя пилотом или водителем какой-либо реальной (а быть может,

и фантастической) машины — автомобиля, танка, самолета, космического корабля и т. д.

Игры-лабиринты. В играх этой группы игроку предстоит блуждать в запутанных лабиринтах, полных неожиданностей и опасных встреч.

Путешествия и приключения. Эта группа включает комбинированный класс игр с передвижением героя по многочисленным картинкам-экранам различного графического оформления.

В этих играх, именуемых в среде пользователей компьютеров «ходилками», для достижения конечной цели обычно нужно собирать по пути определенные предметы, сражаться с врагами с помощью оружия или подручных средств и блуждать в лабиринте с ловушками.

Традиционные игры. Это компьютерные имитации карточных игр, шахмат и т. п. Цель таких игр полностью определяется игрой — прототипом.

Виртуальная среда формирует особый тип общения, осуществляемый через сеть Интернет, который, по мнению М. Кастельса является «универсальным социальным пространством “свободной коммуникации”»¹³.

В этом общении есть, как известно, свои специфические особенности.

Длительная «медитация» у экрана компьютера может спровоцировать в неокрепшем сознании ряд неадекватных психологических состояний:

- 1) притяжение ирреальности;
- 2) «мистическое» переживание слияния собственного «я» с сознанием других людей, письма которых читают или на реплики которых отвечают;
- 3) появление компьютерной и интернет-зависимостей на фоне страха перед действительностью;
- 4) формирование психологической фобии «черной дыры» киберпространства, т. е. боязни «неответа», когда весь эмоциональный и коммуникативный потенциал не находит ответной рефлексии.

¹³ Кастельс М. Информационная эпоха. С. 8.

В результате гиперактивности подростков и молодежи в виртуальном пространстве формируется специфический тип личности, основанный на особой коммуникативной культуре «нереального» взаимодействия, что деформирует социально-эстетический облик мира в молодежной субкультуре. Таким образом «социализация в реальном мире постепенно заменяется социализацией в мире виртуальном, что проявляется в конечном итоге в самоизоляции, потере внутренних ориентиров и социальной пассивности»¹⁴.

На рубеже XX—XXI веков во всем мире под влиянием сначала кино, потом телевидения, видео, компьютера, Интернета сформировалось так называемое «экранное поколение». О «клипкультуре», «видеократии», «телекратии» как своеобразных болезнях информационной эпохи сегодня много говорят и пишут¹⁵.

Немыслимой власти кино, ТВ, видео, компьютера над умами и душами миллионов людей К. Э. Разлогов еще десять лет назад дал емкое название: «Экран как мясорубка культурного дискурса»¹⁶.

Смысл своей метафоры автор объяснил тем, что идея культурного дискурса как целостного и почти органического объема информации и мясорубки как средства ее переработки для дальнейшего перевода в более удобоваримую форму по отношению к искусству экрана и к аудиовизуальной культуре в целом представляется весьма полезной, причем с самых разных точек зрения.

Вот почему один из исследователей данного процесса Н. Ф. Хилько придает большое значение «экологии культуры в пространстве экрана»¹⁷ считая, что необходима активная социокультурная регуляция системы коммуникации, восприятия и творчества.

¹⁴ Виртуальная реальность // Культурология. XX век : энциклопедия : в 2-х т. Т. 1 / под ред. С. Я. Левит. СПб., 1998. С. 122–125.

¹⁵ См.: Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. М., 2008. С. 212–239.

¹⁶ Разлогов К. Экран как мясорубка культурного дискурса // Языки культур: Взаимодействия / сост. и отв. ред. В. Рабинович. М., 2002. С. 273.

¹⁷ См.: Экология культуры в пространстве экрана : сб. науч. трудов / под ред. Н. Ф. Хилько. Омск, 2005. С. 29.

И в данных условиях важно понять и найти основные направления формирования медиакультуры личности, благодаря которой возрастет координация социальных и международных контактов во всех сферах нашей жизни.

В этой связи особенно актуален вопрос *о комплексной системе медиаобразования*, роль которого возрастает в эпоху глобализации, когда Россия интегрируется с западноевропейским сообществом. Медиаобразование — существенный фактор модернизации социально-культурной сферы, способствующий формированию интеллекта, критического мышления, нравственной культуры личности XXI века, готовой жить и работать в цивилизованном демократическом обществе.

В стране накоплен опыт медиаобразования, создана профессиональная Ассоциация кинообразования и медиапедагогики России (президент — доктор педагогических наук, профессор А. В. Федоров), появились разнообразные научные исследования данного вопроса, есть специализированный журнал, который издается с января 2005 года¹⁸.

Эту идею активно поддерживает ЮНЕСКО через программу «Информация для всех» в России.

Медиаобразование сегодня можно разделить на следующие основные направления: 1) медиаобразование будущих профессионалов (журналистов, сценаристов, режиссеров, операторов, редакторов, критиков, менеджеров, продюсеров и т. д.); 2) медиаобразование будущих педагогов в университетах и педвузах, в системе ИППК; 3) медиаобразование как составная часть общего образования школьников и студентов, обучающихся в обычных школах, средних специальных учебных заведениях, вузах; 4) медиаобразование в культурно-досуговых центрах; 5) дистанционное медиаобразование с помощью системы Интернет; 6) самостоятельное (непрерывное) медиаобразование, которое может осуществляться в течение всей жизни.

¹⁸ Медиаобразование. Российский журнал истории, теории и практики медиапедагогики / гл. ред. А. В. Федоров. Москва-Таганрог.

ЮНЕСКО рассматривает медиаобразование как приоритетное направление педагогики XXI века, а информационный фактор — ведущим в процессе обучения.

В материалах ЮНЕСКО есть такое определение медиаобразования: «Под медиаобразованием (media edication) следует понимать обучение теории и практическим умениям для овладения современными средствами массовой коммуникации, рассматриваемыми как часть специфической, автономной области знаний в педагогической теории и практике; его следует отличать от использования медиа как вспомогательных средств в преподавании других областей знаний, таких как, например, математика, физика или география»¹⁹.

Центральная и объединяющая концепция медиаобразования — репрезентация (representation). «Медиа не отражает реальность, а репрезентует, т. е. представляет ее. Главная цель медиаобразования — «денатурализация» медиа. Медиаобразование в первую очередь — исследовательский процесс. Медиаобразование базируется на ключевых концепциях, которые в большей степени являются аналитическими инструментами, чем альтернативным содержанием. Медиаобразование — это процесс, продолжающийся всю жизнь. Медиаобразование имеет целью не просто критическое понимание (critical understanding), но и критическую автономию (critical autonomy)»²⁰.

Такую концепцию медиаобразования дал известный британский исследователь и медиапедагог Л. Мастерман.

Цели медиаобразования могут меняться в зависимости от конкретной тематики и задач занятий, от возраста аудитории, от теоретической базы медиаобразования и т. д., однако практика показывает, что так или иначе многие медиапедагоги могут довольно четко выделить наиболее важные для них цели.

¹⁹ Media Edication. Paris, 1984. С. 8.

²⁰ *Мастерман Л.* Обучение языку средств массовой информации // Специалист. 1993. № 4. С. 22–23.

Опросы, проведенные Ассоциацией кинообразования и медиапедагогики России, еще несколько лет назад показали, что российские педагоги считают важными следующие цели медиаобразования:

- развитие способностей аудитории к критическому мышлению личности (84 %);

- развитие способностей аудитории к восприятию, оценке, пониманию, анализу медиатекстов (68,8 %);

- подготовка аудитории к жизни в демократическом обществе (62,5 %);

- обучение аудитории пониманию социальных, культурных, политических и экономических смыслов и подтекстов медиатекстов (61 %);

- обучение аудитории декодированию медиатекстов (59 %);

- развитие коммуникативных способностей личности (57 %);

- развитие способностей аудитории к эстетическому восприятию, пониманию медиатекстов, к оценке эстетических качеств медиатекстов (55 %);

- обучение аудитории творческому самовыражению с помощью медиа (53,8 %);

- обучение аудитории идентифицировать, интерпретировать медиатексты, экспериментировать с различными способами технического использования медиа, создавать медиатексты (50 %);

- обучение аудитории теории медиа и медиакультуры (48 %)²¹.

По мнению автора, медиаобразование — это комплексный процесс формирования медиакультуры личности, в котором участвует несколько наук, включая не только педагогику и психологию, но и культурологию, философию, социологию, политологию, журналистику, искусствоведческие дисциплины.

Парадокс в том, что в данном вопросе теория все еще отстает от практики, которая зачастую идет как эксперимент в сфере именно педагогической деятельности.

²¹ Федоров А. В. Медиаобразование: социологические опросы. Таганрог, 2007. С. 26–27.

Хотя этот процесс значительно шире и сложнее²². Вот почему в условиях информационного общества необходима комплексная государственная программа медиаобразования, опирающаяся на опыт как отечественных, так и зарубежных медиашкол, охватывающая разные подходы к обучению и воспитанию молодежи, главной целью которой является формирование полноценно развитой личности XXI века — креативной, творчески мыслящей, по-настоящему свободной, толерантной, способной к диалогу.

²² См.: Кириллова Н. Б. Медиалогия как синтез наук. М., 2013. С. 313—349.

2.6. ФЕСТИВАЛЬ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ КАК ИНДИКАТОР РАЗВИТИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ МЕДИАКУЛЬТУРЫ

Публикуется по:

*Вестник Кемеровского университета культуры и искусств.
2013. № 4 (24). С. 72–82.*

Важным фактором социально-культурной модернизации нашего общества на рубеже XX–XXI веков стала медиакultura как феномен информационной эпохи, как интегратор новой среды обитания человека, как посредник между социумом и властью, между личностью и окружающим миром.

Как известно, первым термин «media» (от лат. *medium* — средство, посредник) ввел Г. М. Маклюэн для обозначения системы средств массовой коммуникации. Его мысль о том, что «медиа есть сообщение»¹ стала аксиомой медиатеории. Причем Маклюэн воспринимал культурные клише медиа как своеобразные метафоры: «Все средства коммуникации — действующие метафоры»².

А язык медиа для него, как и любой другой язык, это не что иное как технология воздействия. Отсюда особая роль художника в обществе — «быть антенной нации», быть посредником, проводником, провидцем³.

Спецификой медиакультуры, ее историей, анализом языка, особенностями функционирования в обществе, занимались в XX веке многие зарубежные (Р. Арнхейм, А. Базен, Р. Барт, Д. Белл, В. Беньямин, Ж. Бодрийяр, Ж. Делез, Г. Маркузе, Х. Ортега-и-Гассет, Э. Тоффлер, М. Кастельс и др.) и отечественные (М. Бахтин, Ю. Тынянов, Л. Выготский, Ю. Лотман, В. Библер, В. Михалкович, М. Ямпольский и др.) исследователи.

Медиакультуру можно определить как «совокупность информационно-коммуникационных средств, материаль-

¹ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М. — Жуковский, 2003. С. 9.

² Там же. С. 72.

³ Там же. С. 77–78.

ных и интеллектуальных ценностей, выработанных человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности. Медиакультура включает в себя как культуру производства и передачи информации, так и культуру ее восприятия; она может выступать и показателем уровня развития личности, способной читать, анализировать медиатекст, заниматься медиатворчеством, усваивать новые знания посредством медиа и т. д.⁴

Современная медиакультура связана прежде всего с интенсивным развитием аудиовизуальных (звукотелесных) средств массовой коммуникации (цифровое кино, спутниковое ТВ, мультимедиа, мобильная связь, компьютерные каналы, Интернет и др.), которые представляют человеку возможность индивидуального общения с экраном в интерактивном режиме как с целью реализации своих творческих идей, используя преимущества «виртуального мира», так и с целью познания «другого».

Новая медиасреда — это фактор практической реализации теории «диалога культур», разработка которой была начата М. Бахтиным⁵ и продолжена Ю. Лотманом⁶, В. Библером⁷ и другими исследователями.

Одним из индикаторов развития медиакультуры в эпоху социальной модернизации стало фестивальное движение: появление в разных регионах страны многочисленных кино-, теле- и видеофестивалей. Этот факт первоначально обескуражил кинематографическую общественность, став предметом дискуссии на страницах журнала «Киноведческие записки» в 1995 году, в которой приняли участие М. Ямпольский, М. Еремова, Н. Клейман, К. Разлогов, У. Грегор (Германия), Е. Плажевский (Польша)⁸.

Пониманию специфики фестиваля помогает историческая справка: «Фестиваль — прилагательное от слова

⁴ См.: Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. М., 2006. С. 8.

⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994.

⁶ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992.

⁷ Библер В. С. На гранях логики культуры. М., 1997.

⁸ Фестиваль как явление кинокультуры // Киновед. записки. 1995. № 27. С. 17–42.

fête — праздник: в Афинах в V в. до н. э. во время религиозных (дионисийских или ленийских) празднеств разыгрывались комедии, трагедии, исполнялись дифирамбы.

Эти ежегодные церемонии представляли самый привилегированный момент развлечений и встреч. Фестиваль унаследовал от этих ежегодных событий некоторую торжественность, характер исключительности и пунктуальности, которые нередко обесмысливаются в результате многочисленности и заорганизованности фестивалей современных»⁹.

Мысль, высказанная о театре, имеет прямое отношение к аудиовизуальным (экранным) искусствам, если учесть размах фестивального движения на рубеже XX—XXI веков.

Фестиваль, безусловно, явление многосложное, как отметили участники полемики, «перекресток различных — порой разнонаправленных интересов»¹⁰.

Мысли по поводу фестивального движения были высказаны самые разные — от вопроса «Нужны ли кинофестивали и если да, то зачем?» (К. Разлогов) до парадоксальных ответов типа «кинофестиваль — это теория вероятности» (Н. Клейман), «фестивали открывают новые ценности» (Е. Плажевский), «меняется мир — изменяются фестивали» (У. Грегор)¹¹.

Думается, фестивали тоже пишут «свою» историю — аудиовизуальных искусств и общества, производя не только «селекцию» фильмов, но и давая оценку самой действительности. Проблема лишь в том, насколько этот отбор и эти оценки обусловлены конкретной социально-культурной ситуацией и насколько они в перспективе «впишутся» в объективную историю медиакультуры той или иной эпохи. Но это уже вопрос времени.

В данной статье мы попробуем рассмотреть практику фестиваля аудиовизуальных искусств как своеобраз-

⁹ Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 407—408.

¹⁰ См.: Киноведческие записки. 1995, С. 17.

¹¹ Там же.

ного индикатора развития медиакультуры и фактора формирования общественного сознания в эпоху социальной модернизации на примере регионов Уральского федерального округа.

Самым старшим в этом ряду является Фестиваль документального кино, проведенный в Свердловске впервые еще в 1988 году, в разгар периода «гласности и перестройки». Он собрал огромную по тем временам аудиторию: две с половиной тысячи зрителей на открытии заполнили киноконцертный театр «Космос». Впечатляющим тогда был итог: Гран-при получил фильм латышского режиссера Г. Франка «Высший суд» (сегодня это уже киноклассика), а среди отмеченных призами жюри и зрителей картины «Мария» А. Сокурова (ЛСДФ), «Театр времен перестройки и гласности» А. Рудермана (Минская к/с), «Старая трава» В. Соломина (Новосибирская студия кинохроники), «Леший» Б. Кустова и «Тот, кто с песней» В. Тарика (Свердловская к/с). По данным работам и сегодня можно рассматривать уровень развития отечественной кинодокументалистики в первый период демократических реформ.

После распада СССР фестиваль документалистики стал называться «Открытый фестиваль неигрового кино «Россия»». Проведенный осенью 1991 года в уральской столице, вернувшей себе историческое название «Екатеринбург», фестиваль начал осознавать свой новый статус в качестве «европейского» не только потому, что в программе было немало фильмов зарубежных авторов, и даже не потому, что в состав жюри впервые вошли иностранцы: Рейн Маран из Эстонии (которая стала для нас заграницей) и Ганс Шлегель из ФРГ.

Фестиваль неигрового кино 1991 года запомнился прежде всего тем, что он впервые проходил под знаком творческой свободы, что отразилось не только на содержании его программы, но и в дискуссии «круглого стола», проведенного под руководством известного социолога и философа Валентина Толстых. Фестиваль стал яркой формой диалога культур — прошлой и будущей.

В ходе полемики, определявшей пути и перспективы экранной публицистики, обозначились две полярные точки зрения: 1) документальное кино в тупике, в упадке; 2) документальное кино на подъеме, переживает свое возрождение¹².

Вспоминая об этом по прошествии двадцати с лишним лет, я понимаю, насколько трудно и практически невозможно было в условиях «эйфории свободы» определить, куда мы идем. Но в одном и кинематографисты, и зрители были солидарны: чтобы «в горячке похорон» ушедшей эпохи не погубить заодно те духовные ценности, которые были созданы вопреки ей в трудной, порой почти безнадежной борьбе и противодействии.

И все же, перебирая в памяти многолетнюю историю Открытого фестиваля документального кино «Россия», вспоминаются те фильмы, которые были в его программе в 1991 году и стали образцами экранной публицистики: «Кто косит ночью?» Г. Дегальцева, «Как нам дается благодать» С. Князева, «Пример интонации» А. Сокурова (первое документальное исследование личности опального Б. Н. Ельцина), «Повелитель мух» В. Тюлькина, «Живы будем...» Ю. Шиллера, «Никола-работник» В. Ярмошенко, «Новые сведения о конце света» Б. Кустова и др.¹³

В центре всех этих фильмов, снятых на разных студиях страны и СНГ, был человек: его непростая жизнь, его душа, его надежды и чаяния.

Фестиваль документального кино «Россия» в Екатеринбурге прошел уже более двадцати раз (генеральный директор — режиссер-документалист Георгий Негашев). Многое изменилось в стране за эти годы. Неизменно одно: фестиваль не только укрепился как кинофорум нового времени, но и стал «творческой лабораторией» молодых кинематографистов, где постигаются законы экранной публицистики, ее жанровая структура, стилистические возможности. Последние кинофестивали

¹² Кириллова Н. Б. Феномен уральского кино. Екатеринбург, 2003. С. 73–81.

¹³ Кириллова Н. Б. Медиасреда российской модернизации. М., 2005. С. 315–317.

еще раз подтвердили, что документалисты ищут новые формы диалога со зрителями, новые способы донести до них правду о времени, в котором мы живем. Ибо «в умении говорить Правду, — отмечает критик Юлия Матафонова, — сила документалистики. Но сила Правды — и в возможности быть услышанным»¹⁴.

В просмотровом зале, на дискуссиях ПРОККа (профессионального клуба кинематографистов) творцы и зрители постигают правду эпохи, атмосферу жизни нашего общества во всех его противоречиях, учатся демократии. Но главное — за двадцать лет сформировано новое поколение зрителей, для которых фестиваль документального кино «Россия» стал школой жизни, школой медиаобразования.

Интересен и тот факт, что запросы зрительской аудитории, ее настрой на реалистический, документальный экран стало ощущать и телевидение. Государственный канал «Культура», РТР, НТВ стали показывать документальные фильмы как своеобразное «зеркало эпохи». Именно телевидение сегодня является и главным заказчиком, и прокатчиком документальной продукции, что создает абсолютно новую ситуацию.

Еще один региональный кинофестиваль — «Новое кино России», впервые проведенный в Екатеринбурге в августе 1995-го, был ориентирован на игровой кинематограф. Его идея родилась у автора этих строк в ситуации кризиса отечественного кино, «американизации» экранной культуры и падения престижа «важнейшего из искусств».

Особенность данного фестиваля, учредителями которого стали Гильдия актеров кино России, Свердловское областное киноvideообъединение и общественный фонд «Культура Урала», состояла в том, что он проходил не только в Екатеринбурге, но и в двенадцати крупных городах Свердловской области: Асбесте, Нижнем Тагиле, Каменске-Уральском, Новоуральске, Полевском, Серове и др. За неделю на фестивале по-

¹⁴ Матафонова Ю. К. Кино предъявляет счет // Урал. фед. округ. Общ.-полит. журнал. 2012. № 11. С. 57.

бывало более 50 тысяч зрителей (цифра для 1995 года огромная).

Такого ажиотажа вокруг кино давно не помнили работники кинопроката. В состав жюри первого фестиваля вошли прославленные отечественные кинематографисты: актер и режиссер Евгений Матвеев (председатель), уральский драматург Геннадий Бокарев, популярные актеры Евгений Жариков, Леонид Куравлев, Наталья Фатеева, режиссер Ярополк Лапшин и директор актерского фестиваля «Созвездие» Валерия Гущина.

Конкурсная программа состояла из пятнадцати фильмов (еще 20 шли вне конкурса), среди которых особенно выделялись «Американская дочь» Карена Шахназарова (Приз зрительских симпатий), «Мания Жизели» Александра Учителя (Гран-при фестиваля), «Мусульманин» Владимира Хотиненко (Приз за режиссуру), «Пьеса для пассажира» Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе (Приз за лучший сценарий), «Какая чудная игра» Петра Тодоровского (Спецприз жюри). Евгений Мионов, тогда еще молодой актер, получил Приз за лучшую мужскую роль, Нина Усатова — Приз за лучшую женскую роль (фильм «Мусульманин»).

Но главным итогом фестиваля были не столько награды, сколько возвращение зрителей в кинозал, восстановление разрушенного медиапространства и веры в возможность возрождения отечественного кинематографа.

Фестиваль «Новое кино России» проходил в Екатеринбурге вплоть до 2000 года, оставаясь в статусе «регионального». Расширилась его география: он шел одновременно в пятнадцати городах Свердловской области, становясь все более «массовым» (его аудитория охватывала уже 75—80 тысяч зрителей). Потребность зрителей в нем убеждала в его необходимости, в том, что фестиваль — одна из форм диалога культур и сохранения духовных традиций общества.

Призами фестиваля «Новое кино России» в конце 1990-х годов отмечены фильмы яркие, нестандартные,

соответствующие атмосфере непростого, переходного времени: «Кавказский пленник» Сергея Бодрова-старшего, «Ревизор» Сергея Газарова, «Особенности национальной охоты» Александра Рогожкина, «Мать и сын» Александра Сокурова, «Три истории» Киры Муратовой, «Время танцора» Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе, «Ермак» Владимира Краснопольского и Валерия Ускова, «Сочинение ко Дню Победы» Сергея Урсуляка, «Му-Му» Юрия Грымова, «Цветы календулы» Сергея Снежкина, «День полнолуния» Карена Шахназарова и др. Эти фильмы, которые в условиях развала кинопроката, практически не выходили на экран, тем не менее стали заметными явлениями отечественной экранной культуры уходящего века¹⁵.

Гостями и участниками фестиваля «Новое кино России» в разные годы были многие прославленные кинематографисты: Ирина Алферова, Алексей Булдаков, Владимир Ильин, Борис Галкин, Наталья Гвоздикова, Никита Михалков, Сергей Маковецкий, Римма Маркова, Владимир Машков, Василий Лановой, Александр Прошкин, Владимир Хотиненко, Людмила Чурсина, что обеспечило его популярность у зрителей.

В 1996 году был принят Закон Российской Федерации «О государственной поддержке кинематографии», оказавшийся своевременным как для тех, кто создает фильмы, так и для тех, кто их прокатывает; вот почему формы фестиваля стали варьироваться и трансформироваться, благодаря новой системе менеджмента — продюсированию, основы которого заложены в законе РФ.

Финансовая основа фестиваля складывалась не из бюджетных, а из внебюджетных средств, прежде всего спонсорской помощи местных бизнесменов, а также инвестиций. Фильмы-призеры фестиваля «Новое кино России» успешно шли в телеэфире Свердловской государственной телерадиокомпании в 1999–2000 годах, привлекая внимание зрителей, что способствовало популяризации как фестиваля, так и самих фильмов.

¹⁵ См.: Кириллова Н. Б. Медиасреда российской модернизации. С. 317–320.

В 2000 году по инициативе Госкино РФ фестиваль «Новое кино России» получил статус Всероссийского и с тех пор стал проводиться в разных регионах страны.

В 2000-е годы «кинематографической Меккой» стал север Уральского федерального округа, в частности Ханты-Мансийский автономный округ. Благодаря поддержке окружной администрации здесь закрепился Международный телефестиваль экологического фильма «Спасти и сохранить», который проводится с 1997 года и собирает мастеров телекино из многих городов России и зарубежья. Здесь не только смотрят кино, но и спорят, размышляют о путях развития экологической культуры; здесь проходят мастер-классы и «круглые столы» по проблеме «Экология и зрелищность», в которых участвуют и представители властных структур ХМАО. Инициатором и организатором данного фестиваля является ГТРК «Югория».

Еще одним ярким событием в культурной жизни не только Уральского региона, но и России в целом стал Международный фестиваль кинематографических дебютов «Дух огня», который также проходит в Ханты-Мансийске с января 2003 года. В его организации приняли участие известные российские кинематографисты: кинорежиссеры Сергей Соловьев (президент фестиваля) и Сергей Бодров-старший, актер Александр Абдулов (он был первым арт-директором фестиваля) и критик ФИПРЕССИ Андрей Плахов. Интересно то, что первое жюри фестиваля возглавил кинорежиссер К. Занусси (Польша), а в его состав вошли режиссер Н. Джорджадзе (Грузия), критик К. Эдер (Германия), сценарист и продюсер С. Д'Амико (Италия), а также звезды мирового кино Мишель Мерсье и Пьер Ришар (Франция).

Особенность фестиваля «Дух огня» в том, что его организаторы поставили перед собой трудновыполнимую, но актуальную задачу: выявив лучших среди молодых дарований, привлечь внимание зрителей к новым явлениям в мировом кинопроцессе, а также переломить сложившуюся в кинопрокате ситуацию, оттеснив с на-

ших экранов американскую третьесортную продукцию и стандартно-безликое кинозрелище.

Отметим, что в 2003 году, когда эффектно и с размахом стартовал этот международный фестиваль кинематографических дебютов, участники и гости разъезжались с чувством сомнения: приживется ли такой элитный кинофорум на северных просторах?

И если при подготовке первого фестиваля «Дух огня» проблема состояла в том, чтобы объяснить участникам, где вообще находится Ханты-Мансийск, то перед последующими не было отбоя от желающих представить свои картины. Фильмы из Австрии, Великобритании, Дании, Финляндии, Франции, Чехии, Венгрии, Китая, Казахстана, Кореи, Ирана, Канады, России и других стран ежегодно состязаются в основном конкурсе. Но дело не в призах, а в дополнительных программах фестиваля, включая и медиапрограммы для детей, в приобщении аудитории к экранной культуре, к формированию у нее эстетического вкуса и духовных потребностей¹⁶.

Как и фестиваль «Новое кино России», «Дух огня» проходит не только в Ханты-Мансийске, но и в крупных городах округа: Нижневартовске, Пыть-Яхе, Сургуте. В конкурсных и внеконкурсных просмотрах, как правило, демонстрируется свыше 70 картин, просмотр которых охватывает только в столице 25–30 тысяч человек.

Роль фестиваля «дух огня», который сегодня наряду с фестивалем документального кино «Россия» входит в пятерку ведущих кинофорумов России, неоспорима не только в формировании медиакультуры зрителей, но и в создании той медиасреды, которая благотворно влияет на общественное сознание в целом. Не случайно известный культуролог и киновед К. Э. Разлогов, размышляя о «столицах культуры», говорит о том, что «культурные функции перетягивает на себя Ханты-Мансийск с Международным кинофестивалем “Дух

¹⁶ См.: «Дух огня»: итоги и перспективы // Урал. фед. округ. Общ.-полит. журнал. 2013. № 3–4. С. 54–55.

огня”, с многочисленными событиями художественной и научной жизни, с разумной системой расходования нефтяных сверхприбылей»¹⁷.

В фестивальном движении на территории Уральского федерального округа выделяется еще один уникальный Фестиваль антропологического фильма, который известен как «кочующий Северный кинофестиваль». Его герои — аборигенные народы Крайнего Севера и Арктики, в самом образе жизни которых заложена постоянная смена мест проживания. В силу растущей популярности фестиваля его приглашают из города в город, из страны в страну. Он был гостем Ханты-Мансийска, Сургута, Улан-Удэ, Канады, США, дважды (в 1998 и 2004) проводился в городе Салехарде Ямало-Ненецкого автономного округа, дважды (в 2011 и 2013) проходил в Екатеринбурге. Сама идея фестиваля принадлежит его президенту Андрею Головневу, члену-корреспонденту РАН, доктору исторических наук.

Размышляя о своем детище, А. Головлев выделяет и его особенности: «Идея передвижного фестиваля была позаимствована из опыта кочевников-ненцев. Они были моими учителями в антропологии и первыми моими киногероями. Их умение хранить и творить культуру в неимоверно трудных условиях кочевой жизни показалось мне очень близким идее антропологического кино. Кино может создать полифонический образ культур — прежде всего через человеческие портреты их носителей. Это кино — на перекрестке науки и искусства. Наука обозревает культурный контекст, а искусство рисует образ носителя. В эту область кинематографа приходит все больше профессионалов, и мы уходим от «говорильни» к кинообразу. Именно поэтому мы в конечном итоге отказались от телепрограмм и оставили только фильмы»¹⁸.

Гостями и участниками этого уникального фестиваля постоянно являются кинематографисты России,

¹⁷ Разлогов К. Э. Не только о кино. М., 2009. С. 246.

¹⁸ Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. М., 2008. С. 413.

Канады, Германии, Эстонии, Норвегии, расширяя его географические и языковые границы.

Визуальная антропология, рожденная на стыке науки и кино, сегодня представляет новую форму медиакультуры, фиксирующую народные традиции. Пока не совсем четкую, но интенсивно формирующуюся. Жанры документального, этнографического кино как бы соперничают друг с другом, при этом достаточно удачно находят общие точки соприкосновения.

Антропология — наука о человеке. Предмет ее исканий — хомо сапиенс, человек разумный. А кто он? Что это за вид?..

К работам, представленным на фестивале, можно относиться по-разному. Они могут нравиться или не нравиться, но они обязательно должны быть, чтобы нас тревожить и будоражить, чтобы собственное бытие нам не казалось слишком комфортным.

Открытиями нескольких последних фестивалей стали «Дыхание жизни» и «Мам» А. Балугева (г. Екатеринбург), «Маленькая Катерина» И. Головнева (г. Омск), «Диалоги в электричке» С. Литовец (г. Казань), «Колыбель» В. Крылова и «Приручение оленят» М. Окоэitto (г. Салехард), «В зоне любви» А. Морозова и «Дети белой могилы» А. Федорченко (г. Екатеринбург), «Средний день» Н. Хохлова, «Странник Севера» В. Сарана и «Дивьи люди» П. Стрельникова (г. Москва), а также «Осень на Оби» Я. Сима (Эстония — Норвегия) и др.

Фестиваль антропологического фильма сродни «Флаэртиане» — Международному фестивалю нового документального кино, который с 1995 года ежегодно проходит в Перми под руководством телережиссера Павла Печенкина и также является одной из форм диалога культур в условиях новой глобальной медиасреды и расширяющегося медиапространства.

Интересен своим многообразием опыт фестивального движения в Тюмени, проводимого ГТРК «Регион-Тюмень». Речь идет о целом блоке фестивалей, которые проходят ежегодно. Их инициатор и президент — руководитель телекомпании Анатолий Омельчук. Этот

пример интересен как опыт профессионального медиаобразования.

Цель тюменских фестивалей — повышение профессионального мастерства творческих работников телекоммуникационной сферы. Их семь, и каждый из них — это возможность для творческого роста, обмена опытом, встреч с единомышленниками и коллегами.

1. Межрегиональный фестиваль «Белые пятна истории Сибири» проходит в Тюмени с 1991 года. Его цель и задачи — познание истории России, истории родного края. В центре внимания сценаристов и телережиссеров — история сибирских народов, путь к истине, восстановлению исторической справедливости, роль выдающихся сибиряков в истории России, забытые события и личности. Телефестиваль способствует работе журналистов в жанре телеисследования, исторической телепублицистики.

2. Фестиваль детских радиопрограмм «Птенец» проходит с 1992 года и является одним из самых популярных в подготовке творческой смены. С 2003 года получил статус Всероссийского фестиваля. Для многих юнкоров из разных регионов России этот фестиваль стал настоящей школой журналистского мастерства, школой медиаобразования.

3. Областной конкурс-фестиваль информационных программ проводится в Тюмени с 1991 года под руководством ГТРК «Регион-Тюмень» совместно с одной из телерадиокомпаний, которая становится хозяином фестиваля.

В фестивале принимают участие все телестудии и компании региона. Основное требование, которое предъявляют организаторы фестиваля — актуальность темы на момент выхода в эфир.

Одна из главных задач фестиваля — формирование медиакультуры телевизионных журналистов ведущих программ, режиссеров и телеоператоров. Поэтому особое место уделяется мастер-классам, которые проводят профессионалы информационного жанра российского телевидения.

4. Радиофестиваль «Сибирский тракт» проходит с 1994 года. «Сибирский тракт» обращается не только к дороге и ее судьбам. «Сибирский тракт» — это метафора.

Цель фестиваля — рассказать слушателям о России во всем многообразии ее истории, современности и исторической перспективы; возродить духовно-культурное наследие через события, дела, судьбы миллионов людей, вольно или невольно связанных с «Сибирским трактом»; способствовать взаимному обогащению и творческому сотрудничеству журналистов.

К участию в творческом конкурсе ежегодно приглашаются журналисты государственных, частных и коммерческих радиовещательных компаний, расположенных в городах по «Сибирскому тракту» — от Архангельска до Благовещенска.

5. «Хвост удачи» проводится с 1995 года. Это ежегодный областной конкурс-фестиваль рекламных и социальных видеопрограмм и аудиороликов. «Хвост удачи» — веселый, искрометный и радостный праздник профессионалов своего дела. Он собирает в одном месте самых талантливых людей — «выдумщиков» — и генераторов идей — «креативщиков».

«Поймать удачу за хвост» пытаются те, кто творит маленькие шедевры,двигающие торговлю и все, что можно «двинуть» с прибылью, — рекламщики. Это социальная реклама, борьба с наркотиками, пропаганда здорового образа жизни, борьба за безопасность движения.

6. Фестиваль «Экстра-Камера», который проводится с 1996 года, является лучшим институтом повышения творческой квалификации для телевизионщиков Сибири, Урала и России в целом. Областной телевизионный конкурс «Экстра-Камера» проводит Главная редакция информационных программ ГТРК «Регион-Тюмень».

Это конкурс на самый яркий, злободневный, оперативный, актуальный, невероятный и даже шокирующий видеосюжет. Это творческое, азартное состязание телерепортеров, режиссеров, операторов. Он оттачива-

ет мастерство, учит объективно видеть жизнь во всем ее многообразии, призывает объединиться, украшая телевизионный эфир по-настоящему интересными материалами.

7. Областной телефестиваль видеоклипов «Люблю тебя» проводится с 2000 года. В лучших телевизионных традициях он воспитывает добрые патриотические чувства, любовь к родной земле, отчому дому. Это не только яркий праздник, но и школа мастерства.

Опыт Тюмени свидетельствует о поисках региональными электронными средствами массовых коммуникаций путей совершенствования медийной культуры, повышения качества теле- и радиопередач, попытках интегрироваться, оказаться востребованными в системе единого информационного пространства УрФО и России в целом.

Разговор о региональном фестивале будет неполным, если не коснуться самого престижного в стране Всероссийского телевизионного конкурса «ТЭФИ-Регион», учрежденного Академией российского телевидения под председательством Владимира Познера.

Восемнадцать лет назад, когда начиналась история «ТЭФИ», стало ясно, что федеральное и региональное телевидение — это два материка. Так, у конкурса, помимо прочих задач, появилась новая миссия — взаимопроникновение, взаимообогащение этих разных миров. Как отмечает критик Марина Топаз, «свидетели истории ТЭФИ помнят, какой сенсацией была каждая победа программ из провинции.

Получить премию не в специальной номинации для регионов, а выиграть ее у знаменитых на всю страну соперников-финалистов — это фантастика. Их были единицы — ошеломленных собственным успехом призеров из провинции.

Но ведь региональные компании — это тысячи программ и журналистов, ежедневно выходящие в эфир. И они делают свое, предназначенное для собственной аудитории телевидение»¹⁹.

¹⁹ Топаз М. В ожидании «Орфея» // Телецентр, февраль-март, 2005. С. 30.

Одиннадцать лет назад родилось региональное продолжение национального телефестиваля — Всероссийский зональный конкурс «ТЭФИ-Регион», который проводится в разных городах страны.

Итоги Первого Всероссийского зонального конкурса «ТЭФИ-Регион» были подведены в сентябре 2002 года в Екатеринбурге как самом крупном медийном центре Урала и Сибири. Победы были объявлены в десяти номинациях, спецпризом жюри от Академии российского телевидения стал Приз «За стремление к лидерству и профессионализму». Хочется отметить, что большинство победителей конкурса «ТЭФИ-Регион-1» были из Уральского федерального округа.

Академики российского телевидения, в частности Владимир Молчанов, с горечью признавали, что регионам пока удастся говорить со своей аудиторией о том, о чем стало невозможно говорить на всю страну, поэтому многие телематериалы регионов искреннее и острее, чем сюжеты федеральных каналов²⁰.

В конкурсах публицистов и просветителей, в которых ежегодно участвуют десятки претендентов, стало ясно, что провинция упрямо не желает верить, будто телевидение — это только разновидность современного шоу-бизнеса. Не все из достойных выходили в финал, хотя запомнились и участникам, и членам жюри. Взять, к примеру, уникальную телепрограмму «Шестое чувство» (г. Нефтеюганск, 2005), не уместившуюся в прокрустово ложе поощренных работ. Это тонкий и умный разговор о поэзии, захватывающий так, как может захватить только страстный и целомудренный разговор о любви.

Среди лучших телефильмов в последние годы — «Гулаговские гастроли» (ОГТРК «ЯМАЛ-Регион», г. Салехард, 2006). Это история о театре рабов. Известно, что в лагерях Гулага существовали сценические подмошки, где работали актеры, музыканты, художники, сосланные сюда. Фильм об этом. «Мастер и Евдокия» («Сургут-Информ-ТВ», 2007) — документальный

²⁰ Топаз М. В ожидании «Орфея». С. 30.

фильм об изготовлении мастером шаманского бубна. Весьма бесхитростный рассказ, а в итоге — эпос, не смотря на массу будничных деталей.

«Письмо Лены Чебыкиной» (СГТРК, Екатеринбург, 2008) было удостоено диплома «ТЭФИ». Речь идет о письме патриарху Алексию II от жены голландца, приехавшего в Россию в составе делегации реставраторов и так оставшегося жить в простой русской деревне.

Жюри фестиваля «ТЭФИ-Регион» не перестает удивляться тому, что телефильмы, требующие гораздо больше сил и средств, продолжают сниматься в провинции, как поражают и истории, в них рассказанные²¹.

Феномен фестиваля аудиовизуальных искусств как фактора диалога культур наглядно демонстрирует трансформацию медиапространства региона, являющегося «малой моделью» большой России. А это подтверждает, что фестиваль является мощным индикатором развития региональной медиакультуры в условиях модернизации общества, посредником между творцами и зрителями, между социумом и властью.

Популярность и авторитет региональных фестивалей в подростковой и молодежной аудитории, несомненно, способствует формированию мировоззрения и медиакультуры личности, что сближает роль фестиваля в этом процессе с медиапедагогикой, медиаобразованием.

²¹ <http://www.tefi.ru/ru/tefi-region/>

2.7. MASS MEDIA EDUCATION AS THE FACTOR OF TEACHING MASS MEDIA CULTURE OF INDIVIDUALS

Публикуется по:

*Middle-East Journal of Scientific Research. 2013. 17 (7).
Pp. 908–913.*

Introduction

The aims and purposes of mass media education, its specific features, basic trends and prospects have at the last 10–15 years to become more acute among theoreticians and parishioners of the mass media culture.

Incidentally, Russia has accumulated the experience of mass media education, it has the functioning Association of cinema education and mass media pedagogy (the president is professor A.V. Fedorov, doctor of pedagogic science), various research of this matter have sprung in this country, a specialized journal Mass media education has been publishing since January 2005. This idea is an intensive encouraged by UNESCO with its program of Information for all in Russia.

Still, this matter is far from resolved because the mass media education is an intricate process integrating various forms, approaches and trends of activity.

Mass Media Education as a Complex Process

The mass media education now features the following trends: (1) the mass media education of future professionals in the sphere of culture (journalists, script writer, camera men, editors, critics, managers, producers and others); (2) the mass media education of future educators at universities, pedagogical institutes, at the professional education institutions; (3) the mass media education as the general education component of school children and students of public schools, lyceums, higher education institutions; (4) the mass media education at cultural and recreational centers; (5) the remote mass media education; (6) the

independent (continuous) mass media education which may last throughout the life span.

The UNESCO materials contain the following definition of mass media education: “The mass media education (mass media education) should be perceived as the educating the theory and practical skills of learning the modern mass media treated as a portion of the specific autonomous sphere of intelligence of pedagogic theory and practice; it should be discriminated from the mass media application as an auxiliary means of teaching other spheres of intelligence, such as mathematics, physics, or geographer”¹.

In other words, UNESCO treats the mass media education as the 21st century pedagogy priority trend, the information factor leading the education process.

The famous British researcher and pedagogue L. Masterman comments that “the central and integrating concept of mass media education is representation; the mass media represents the reality rather than reflect it”. The main aim of mass media education is the mass media “denaturalization”. The mass media education is the research process, in the first place. The mass media education is based on the key concepts which are more the analytical tools than the alternative content².

S. Feilitzen has an appealing view point according to which the “mass media education implies the teaching of critical thinking; its essential component is that the students should “develop own mass media products. The mass media education is necessary to take active part in the democratic process and the globalization process and should based on the study of all mass media types”³.

The “encyclopedic” viewpoint is: “The mass media education is the mass media study against the study with the mass media help. The mass media education relates to the simultaneous study how the mass media texts are created and circulated and to the development of analytical capabilities in order to interpret and to evaluate their content, while the

¹ Mass media Education. 1984. Paris. P. 8.

² Masterman L. Teaching language as mass media information means. Specialist. 1993. № 4. P. 22–23.

³ Feilitzen S. Mass media Education. Children and Mass Media. 1999. P. 24–26.

mass media study (mass media studies) is usually combined with the 9 practice of creating mass media texts. The mass media study (mass media studies) is aimed at achieving the purposes of mass media literacy”⁴.

It is apparent that the mass media education closely relates to the “mass media literacy”; the pedagogues treat the mass media essence differently.

The “mass media literacy” is the capability to adapt, interpret, analyze and create mass media texts⁵.

The “mass media literacy” is the capability to use, analyze, estimate and convey messages in various forms⁶.

The “mass media literacy” is the process of training the “mass media literate person” possessing the developed capability to perceive, create, analyze and evaluate the mass media texts, to comprehend the sociocultural and political context of the mass media functioning in the contemporary worlds, the code and representation systems which the mass media employed”⁷.

It is noteworthy in the comparative analysis of these definitions that both the “mass media education” and “mass media literacy” sound as synonyms for many theoreticians and practitioners. Some different interpretation can also be found in practical approaches to the mass media education.

The poll conducted by the Association of cine- education and mass media pedagogy several years ago has revealed that Russian experts believe that the most essential mass media education are the following: (1) development of auditorium capability to critical thinking (84 %); (2) development of auditorium capability to perceive, evaluate and analyze mass media texts (69 %); (3) preparation of auditorium to live in democratic society (62 %); (4) development of individual communicative capabilities (57 %); (5) teaching the auditorium

⁴ International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. 2001. P. 94.

⁵ *Worsnop C.* Screening Images: Ideas for Mass media Educations. Mississauga, Ontario, 1999. P. X.

⁶ *Kubey R.* Mass media Education: Portraits of an Evolving Field. ed. Kubey R. Mass media Literacy in the Information Age. New Brunswick & London, 1997. P. 2.

⁷ International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. 2001, P. 94.

to create mass media texts (50 %); (6) teaching the auditorium the background and theory of the mass media culture (48 %)⁸.

As regards different responses between foreign and Russian experts, it is evident that foreign experts emphasize mainly the role of training youth to live in democratic society, while Russian experts emphasize the development of the capability of auditorium to perceive, evaluate and analyze the mass media texts. Meanwhile, both experts place the first the individual capability of critical thinking.

The authors believe that the complex approach is basic in the mass media education involving several sciences, including the culturology, politology, the science of law, economics and art disciplines, in addition to pedagogic and psychology. The problem is that the theory lags behind the practice apparently; the latter often evolves as the experiment exactly in the sphere of pedagogic activity”⁹.

Theoretical Concepts and Practice of Mass Media Pedagogy

The analysis of the theory and practice of mass media pedagogy in various countries leads to the idea that so far there is not any single theoretical concept, though there are the following theoretical approaches in this domain:

The mass media education is the theory of development of critical thinking among students. It has been remarked that British researcher L. Masterman is the brightest its representative.

The main concept is the background and the theory of mass media culture when the mass media seems to be the “fourth power” which spreads the “behavior models” and the moral values to the public.

Therefore, the main objective of mass media education is to teach the public to orient in the modern society information flow: to analyze and reveal the mass media

⁸ Fedorov A. V., Novikova A. A., Chelysheva I. V. and Karuna I. A. Mass media literacy of future pedagogues in the light of educational process modernization in Russia. 2004. P. 26.

⁹ Kirillova N. B. Mass media culture: theory, history, practice. Moscow, 2008. P. 421.

manipulation effects. L. Masterman strives to orient the public towards the development of “critical thinking”, the evaluation of mechanisms of effects and at the values of some information¹⁰.

L. Masterman calls his theory the “representative paradigm” emphasizing that it implies the “understanding of methods the mass media employ to represent the reality, technologies and ideologies which are used to this end and which are necessary for the future citizens of democratic society”¹¹.

J. Gonet, director of the French mass media educational center CLEMI, also shares the orientation towards the development of critical thinking model assuming that the main idea is to help students become free, tolerant citizens of the democratic society possessing autonomous thinking¹².

Culturological (Esthetic) Mass Media Education Theory:

Its proponents have been many leading Russian mass media pedagogues for long years. This trend was pursued in the cinema education at secondary and higher school in the 1920-s — 1980-s. the basic content is the study of history of the mass media culture (cinema, video, radio, television, multimass media, net arts and others), “the author world” as the mass media text creator, the specifics of author’s artistic thinking, style, etc.

But the main aim of mass media education seems to be the assistance to the public to comprehend the basic regularities and the language of mass media texts relating directly to arts, to develop the esthetic perception and taste, the capability of artistic analysis, in other words, the criticism.

This theory has strong position in Great Britain and Canada where G.M. MacLean ideas are particularly

¹⁰ *Masterman L.* A Rational for Mass media Education. Mass media Literacy in the Information Age. New Brunswick (USA) and London (UK). 1998. P. 22.

¹¹ *Ibid.* P. 23.

¹² *Gonnet J.* Education in mass media. Paris, 1997. P. 10.

popular¹³.

This theory is supported by many in Germany, France and Russia.

Mass Media Education as the Theory of Sociocultural

Activity: The theoretical base is the synthesis of culturological and sociological spheres; as a result, the education becomes the integral component of sociocultural activity, like the mass media functioning.

It means the public education to perceive the mass media culture mass mediator role as the dialog catalyst: between the individual and the society, the socium and the power, between countries and continents. The mass media pedagogues teach the public to interpret the mass media texts in order to reinforce the “dialog aspect” rather than to impose it to the auditorium.

The Semiotic Theory of Mass Media Education: It rests on the theoretical works of M. Bakhtin, R. Bart, V. Vibler, Ju. Lotman, Ju. Kristev, M. Jampolskii and others. Their first and foremost aim was to study the mass media language as the sign system. This theory is based on the fact that the mass media language is often concealed, while the nature of texts is polysemantic threatening the free information consumption. The public, children and teenagers, in the first place, are often not ready to understand complex mass media texts. Therefore, the mass media education aim is to help students to ‘read’ the mass media text. The main mass media education content becomes the “mass media alphabet”, “codes” and “symbols”, in other words, the mass media language, while the pedagogic strategy is the teaching of the rules of “decoding”, i.e., the analysis of mass media text.

The “Practical” Theory of Mass Media Education: In this case, the practice moves to the foreground. It implies that the practical skill to handle the mass media equipment by

¹³ *McLuhan M.* Understanding Mass media: The Extensions of Man. London, Taylor & Francis Group, 2005.

students should be as good as the multiplication table. Since the teenagers and youth are interested in the mass media equipment, they should be taught to take videofilms and telefilms, they should be taught to assemble, to dub and create the internet sites, et cetera.

The Ideological Theory of Mass Media Education: The ideological theory is based on the fact that the mass media are capable to manipulate the public opinion purposefully. The juvenile public is the most vulnerable target for the mass media mental influence.

The pedagogic strategy is reduced in this case to revealing political, social, national and economic aspects of mass media culture and mass media creativity as the objects of manipulation from the viewpoint of some social group, religion, or nation.

The ideological concept of mass media education was intensively employed since the 1920-s until the late 1980-s. It is understandable: the world existed in the cold war conditions between two sociopolitical systems.

Now this theory of mass media education relates to the study of how to manipulate the mass media and the awareness that profits from them¹⁴.

The "Injection" (Environmental) Theory of Mass Media Education: This theory is often called the "theory of civil defense" (it implies the protection from negative mass media influence), or the theory of "cultural values". The pedagogues strive to help students understand the difference between reality and "virtual reality", they teach to comprehend the mass media text decimating its positive from negative message in the 'yellow' press, comics, promotion, cinema, television, computer games and others.

The 'protection' movement gained the encouragement of UNESCO International chamber on Children Violence on the Screen in the 1990-s.

The method of application of the theory of "civil defense" is reflected in the monograph by A.V. Fedorov - the Child

¹⁴ Kirillova N. B. Mass media culture: from modern to post-modern. Moscow, 2005. P. 128–139.

Rights and Problems of Violence on the Russian Screen¹⁵ which treats possible ways of counteracting the negative screen effect on the teenagers.

The Ethical Theory of Mass Media Education: It deals with the fact that the mass media are capable to produce certain public moral values, particularly, among the teenagers. Hence, the main purpose of the ethical mass media education is to adapt the youth to some moral behavior model relating to the civilization progress level, the features of democracy, the particular religion, et cetera. The pedagogic strategy is also based on the synthesis of esthetic and ethic aspects of mass media education. The author of the present article was an ardent partisan of this concept in the 1990-s¹⁶.

The above-listed concepts of mass media education manifest to some extent that each of the considered theories has the purpose of educating individual mass media culture, i.e. the process of individual socialization, including the world vision, the capability of critical thinking, the skill to read and analyze the mass media text, to deal with the mass media creativity, to absorb new knowledge with the mass media help, et cetera¹⁷.

Models of Contemporary Russian Mass Media Education

The Russian institutions of higher education began in the late 1990s to introduce and employ the electronic training soft in the teaching process, such as the electronic tests, electronic manuals, training modules and cases, computer laboratory practical classes, multitasks media business presentations, electronic reading books, et cetera. They enable to promote the efficiency of information technology, computer majoring of students.

¹⁵ Kirillova N. B. Screen arts in the system of specialist's humanitarian education. Yekaterinburg, 1992.

¹⁶ Kirillova N. B. Mass media culture: theory, history, practice. Moscow, 2008.

¹⁷ Ibid.

Among new training courses introduced at the Russian higher education institutions on the verge of 20th and 21st centuries, the following can be identified: Informatics, Electronic culture, Multimass media technologies, Multimass media and web-design, Electronic business technology and others.

The culture industry is one of the rapidly growing sectors in the contemporary post-industrial society. The conception of the electronic culture phenomenon permits to identify its essence, to outline the probable orientations in the contemporary information space, new method of acquiring information and to realize its place in the century-long history of mankind.

In 2003, with UNESCO encouragement, the all Russian module of mass media education was developed at the Lomonosov University faculty of journalistic. It is the basic multipurpose program with the account of regional features¹⁸.

It is being tested at a number of universities as the model of open mass media educational system. For instance it is under test at the mass media education center established at the South-Ural State University in May 2004¹⁹.

The Following to Priority Trends Can Be Identified:

* The mass media education project as the factor of educating the mass media culture and overcoming the sociocultural hurdles and contradictions in the sphere of communication (model 1 of the Russian module of continuous education for the broad public).

* The school of information culture (model 2 of school education).

The school optional classes include the subjects of background of mass media education, speech culture, communication culture, fundamentals of journalist business and others.

¹⁸ Vartanova E. L., Zasurskii Ja. N. Russian module of mass media education: concepts, principles, models. Information society. Moscow, 2003.

¹⁹ Kirillova N. B. Mass media management as the integrating system. P. 345–349.

* The youth mass media culture (model 3 — the higher education) assumes regular workshops for university students to discuss the problems of mass media education and information culture. The specialty of journalistic at the South Ural State University has now the special course of mass media culture.

* The project of information for all (model 4 — the education of unprivileged population groups) is implemented together with the UNESCO bureau in Moscow. Since March, 2005, charitable courses of computer literacy among pensioners have been conducted.

* The project of mass media education empowerment opportunities (model 5 — the education for educators and teachers). Within the project framework, the public workshops are arranged to discuss the information culture among teachers, at school, orphanages, boarding schools and social workers.

The appealing program of mass media education is advanced by the Committee for human resources of the Khanty-Mansy autonomous province administration. In addition to the electronic government site inaugurated in 1998, another step of educating individuals of mass media culture was made in 2005.

It implies the adoption of International electronic citizen program developed under the ECDL foundation egis as the leading international body developing and introducing the uniform qualification standards in the information comprehensive technology domain.

The Ugorsk State University serves as the educational facility using various information resources and, in the first place, the internet resources of autonomous province. The electronic citizen program improved noticeably the public general information technology literacy in the province promoting it to the international standard²⁰.

There is another instance. The Ural scientific and methodological center of mass media culture and Education was set up in 2006 in Yekaterinburg to help the lectures of

²⁰ *Kirillova N. B.* Mass media management as the integrating system. P. 349–351.

humanitarian and engineering institutes. Under the guidance of and with the participation of the center, two international scientific conferences devoted to the screen culture in the contemporary mass media space (2006) and the mass media culture in new Russia²¹.

Jointly with the chair of culturology and social and cultural activity of the B.N. Yeltsin Ural Federal University and the Ural Pedagogic University, there annually scientific and practical men in the world of culture conferences are held devoted to the matters of mass media studies.

The Ural methodological center with the Ural Federal University has initiated the educational program and introduced the discipline of mass media culture and fundamentals of mass media management at the chair of culturology and social and cultural activity.

In 2011 the mastership studies of the profile of audiovisual communication and mass media technology in the sociocultural activity. The students study the following courses: the audiovisual arts, the audiovisual creativity, the development of the audiovisual, the audiovisual documentation, the electronic archives and others.

Conclusions

The experience presented above proves that the prospects of mass media education in Russia are directly connected to the problems of mass media culture and formation of the literate 21st century information society.

Hence, one of the most essential trends of mass media education as the important factor of producing information society can be introduction of mass media logia at leading state universities, pedagogical institutes, institutes of culture to enable integration of the courses of background and theory of mass media culture, mass media semiotics, mass media philosophy, mass media criticism, mass media ethics, mass media pedagogic and others.

²¹ Screen culture in contemporary mass media space / ed. by N. B. Kirillova, Yekaterinburg, 2006 ; Mass media culture of new Russia / ed. by N. B. Kirillova, Moscow – Yekaterinburg, 2007.

The author of the present article has prepared relevant scientific and methodological basis²².

This comprehensive curriculum will provide the students with the opportunity to become full-fledged 21st century specialists.

Conclusion

Considering that UNESCO identified mass media education as the top priority sphere of the 21st century cultural and pedagogic development, it has vast prospects. The mass media education with its rich background and vast geography is more and more in demand and necessary in Russia.

²² *Kirillova N. B.* Mass media logia as the synthesis of sciences. Moscow, 2013.

Раздел 3

ЭКРАН И СЛОВО: АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ

3.1. КИНО И ТЕАТР: ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Публикуется по:

*Искусство театра : сб. науч. трудов / под ред. Я. С. Тубина.
Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1987. С. 105—118.*

Сосуществование театра и игрового кинематографа имеет свою историю — от примитивного подражания и заимствования до диалектически сложных форм взаимовлияния. Не претендуя на исчерпывающий анализ проблемы, остановимся на некоторых тенденциях взаимодействия театра и кино, влияющих на развитие актерского творчества.

«В истории искусства, — писал когда-то Б. Эйхенбаум, — рядом с обособлением и дифференциацией, совершается постоянно и другой процесс — процесс тяготения одних искусств к другим. Принято думать, что “синкретизм” свойствен только первобытному искусству. Но если под синкретизмом понимать не только слитное состояние искусств (притом, не всех, а лишь близких по своим основам...), а их взаимное тяготение друг к другу, то это — явление не временно-историческое только, а периодически возникающее вновь и вновь...»¹

Родство театра с кинематографом, их взаимодействие и синтез есть проявление единого процесса развития мировой художественной культуры. Причем искусство экрана, как самое молодое, более наглядно

¹ Цит по: Рассадин С. Испытание зрелищем. М., 1984. С. 4.

демонстрирует картину этой эволюции. За сравнительно короткий период своего существования кино прошло путь от рождения до самоутверждения в системе «старых» искусств. Появившись как «технический аттракцион», как зрелище, основанное на иллюзии движущейся фотографии, кино в процессе становления вступало в контакт со своими старшими собратьями.

Ранний период кино совпал со зрелым возрастом европейского и русского театра, и это не могло не отразиться на его художественных поисках. Игровой кинематограф не сразу изобрел «специфику» собственного языка; первоначально он опирался на многовековой опыт театра, заимствовав у него декорации и актеров (последние, если вспомнить «звезд» русского дореволюционного экрана — Веру Холодную, Витольда Полонского, Ивана Мозжухина, ничем не отличались от своих театральных коллег).

В свою очередь становлению кинематографа в конце XIX в. предшествовало существенное изменение эстетики реализма. Главным достоинством романов, рассказов, драм стало считаться документально точное воспроизведение будничной среды обычных, ординарных людей. Обращение литературы к современной каждодневной жизни и приятие ее как материала для художественного творчества привело сначала к реформе драматургии (Ибсен, Стриндберг, Гауптман, Чехов, Горький и др.), а затем и сценической революции, изменившей все стороны театрального зрелища: от актерской игры до оформления спектакля, от принципов мизансценирования до архитектуры сцены и зрительного зала. Важными вехами театральных преобразований, прокатившихся по всем странам Европы, стали театр Антуана во Франции, театр герцога Мейнингенского в Германии, театр Станиславского и Немировича-Данченко в России.

Их поиски в какой-то степени стали предтечей киноискусства в области освоения художественного пространства. Дело в том, что новый театр, сокрушая сценические каноны прошлого, диктуя свои требования

современной драматургии, выдвигал свои нормы и табу. Правдоподобие актерской игры и декораций («как в жизни») на длительное время становится существенным критерием в оценке спектакля.

Театр стремится вызвать возможно более полную иллюзию жизни, застигнутой «врасплох»... (Этот термин «жизнь врасплох» в теории кино утвердился значительно позже — в 1920-е гг., благодаря открытиям режиссера-документалиста Дзиги Вертова.) Стремление к полноте жизненной иллюзии, лежавшее в основе этих тенденций, было богато многими смыслами, оно заключало в себе новое ощущение пространства и времени, новое понимание отношений между индивидом и общественным целым, между конкретной единичностью и всеобщим. Это чувство жизни и старались воспитать в зрителе драматурги, режиссеры, актеры, существенно изменяя саму структуру художественного образа в театре.

Таким образом, кинематографическое видение мира — пространства и времени — было одним из открытий театра 1990-х гг. прошлого века. Однако при этом он не мог перестать быть театром, искусством маски, игры, представления, направляющим воображение зрителя на балансирование между правдоподобием увиденного и условностями сценической, «сыгранной» модели жизни.

Расширение пространства, введение при помощи монтажа единовременно происходящего многолинейного действия, крупные планы деталей, достижение чувственного переживания через камеру, заставляющую зрителя взглянуть на мир глазами персонажа — все это станет достижением кинематографа в первую четверть века его существования. Как отмечает О. Я. Ремез, «синтез безусловного пространства и условного времени — “перевертыш” формулы театра — стал художественной основой выразительных средств другого искусства...»².

² Ремез О. Я. Мастерство режиссера: Пространство и время спектакля. М., 1983. С. 42.

Однако, развивая мысль о преемственности традиций театра и кино, необходимо подчеркнуть, что специфика взаимодействия каждого из этих искусств с действительностью особенно наглядно проявляется в творчестве актера. Как это ни парадоксально, но все «исторические» споры о соревновании театра и кинематографа в жизненной достоверности, о том, что молодое искусство должно отбросить, а что сохранить и видоизменить в театральном наследии в силу своих технических и эстетических возможностей, по сути сводятся к проблеме актера, т. е. условиям его художественного бытия на сцене и экране.

Эта проблема была в центре творческих поисков великих реформаторов сцены и кино: К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, В. Мейерхольда, А. Таирова, С. Эйзенштейна, Л. Кулешова, В. Пудовкина, А. Довженко; о ней размышляли в своих теоретических работах Г. Козинцев, М. Ромм, С. Герасимов, ей посвящены труды известных исследователей искусства у нас в стране и за рубежом³.

Как известно, противоречия в этом вопросе (не только эстетического, но и идеологического характера) усиливались в эпоху революционных преобразований в нашей стране, когда рушились традиции старого искусства, когда формировался новый тип политического и художественного мышления, нашедший воплощение в новом творческом методе — искусстве социалистического реализма. Вот почему на данном этапе развития социалистической художественной культуры актерская проблема или шире — проблема героя — стала центральной и для театра, и для кино.

Определенная растерянность перед совершенно новыми идеями, темами, сюжетами наглядно запечатлелась в ранних лентах советского кинематографа производства 1918—1922 гг. С точки зрения исполнительской агитфильмы типа «За красное знамя», «Последний

³ См. работы А. Базена, Б. Балаша, И. Вайсфельда, Н. Зоркой, М. Кнебель, З. Кракауэра, Н. Лебедева, М. Мартена, А. Мачерета, А. Монтегю, Ж. Садуля, Е. Суркова, Е. Теплица и др.

патрон», «Уплотнение», «Восстание», «Подполье», «О попе Панкрате» и т. п. являют собой эклектическое соединение новых образов и старых способов игры (несмотря на то, что главные роли из-за нехватки творческих кадров сыграли непрофессионалы). Принято считать, что актерская игра на экране в тот период была чрезмерно театральной, т. е. искусственной, нарочитой, что лишало образы не только социальной правды, но и элементарного жизнеподобия.

В определенной степени известная работа К. С. Станиславского об актерском мастерстве, написанная в начале 1920-х гг., где автор дает уничижительный анализ сценических штампов и шаблонов, может быть отнесена и к кинематографу тех лет. Впрочем, в советском кино постоктябрьского периода появлялись и яркие актерские работы. К примеру, театральный актер И. Москвин создал в фильме А. Санина «Поликушка», экранизации повести Л. Н. Толстого, живой и глубокий характер, намного опередивший время. Мужественной безыскусностью и обаянием простоты покоряли актерские образы В. Маяковского, точно чувствовавшего природу кинематографа («Барышня и хулиган», «Не для денег родившийся», «Закованная фильмой»). Интересен и первый опыт в кино В. Пудовкина-актера в скромном фильме В. Гардина «Серп и молот», сыгравшего сдержанно, без картинной героики роль большевика, простого крестьянского парня.

И все же, несмотря на ряд удач, актерская проблема ждала нового решения, экран — кардинальных перемен. По свидетельству многих исследователей, советское искусство 1920-х гг. представляет собой как бы огромную творческую лабораторию, где художники самыми разными путями эксперимента движутся к цели, понятой как правда образа революционного героя.

В этом плане необычайный интерес представляют взгляды С. Эйзенштейна на творчество актера. Именно он поставил задачу нанести удар буржуазному кинематографу (и театру тоже) так, чтобы молодое советское искусство могло «прозвучать собственным голосом сквозь

хаотический грохот американо-европейской продукции, владеющей всеми тонкостями ремесла и производства»⁴.

Решающим фактором наступления Эйзенштейн считал замену героя-актера героем-массой: «На экран надо водворить образ и понятие коллективности, социального коллектива... объединенного одним порывом»⁵.

Так в творчестве С. Эйзенштейна утверждается типажный метод — предельно возможное невмешательство в материал: драматургический — в естественный ход событий, изобразительный — в подлинность натуры, человеческий — в поведение действующих лиц. Невмешательство, конечно, относительное. Но по сути своей типажная тенденция есть прежде всего стремление к передаче средствами искусства подлинности атмосферы событий. Причем стремление к типажности владело Эйзенштейном еще во время его работы в театре Пролеткульта, где он осуществил постановку Мудреца» (по пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты») и «Противогазов» (пьеса Третьякова разыгрывалась актерами на настоящем газовом заводе). Правда, в театре, несмотря на старания Эйзенштейна, добиться ощущения истинности событий и персонажей не удалось. Театральная условность победила реальность.

В кино типажный метод проявляется у Эйзенштейна прежде всего при подборе исполнителей ролей: человек должен оставаться на экране таким же, каков он в жизни. А потому рабочего может играть только рабочий, крестьянина — крестьянин. Такого исполнителя и называли типажом.

Типаж качественно отличен от прежнего исполнителя роли. И не потому, что в большинстве случаев это непрофессиональный актер. Известно, что буквально еще в младенческом периоде в кинематографе снимались как актеры, так и «любители», которые позировали перед камерой как перед фотоаппаратом или играли, неумело подражая актерам. Требования же к типажу

⁴ *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения : в 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 238.

⁵ Там же. Т. 5. С. 76.

абсолютно исключали момент игры, задача была иной — оставаться самим собой, ничего не изображать.

Следующая особенность типажа связана с вопросом о взаимоотношении произведения искусства и зрителя. Первостепенной задачей и театра, и кино Эйзенштейн всегда считал эмоциональное воздействие зрителя. Причем, будучи сторонником режиссерского искусства, наиболее сильным средством воздействия он считает монтажные столкновения, монтажный ритм, а не внутреннее развитие образа, т. е. психологизм. Напротив, Эйзенштейн в 1920-е гг. был ярким противником школы Станиславского и Художественного театра. Типаж он сравнивал с масками итальянской комедии: и здесь, и там статичность, заданность характера, определяемая внешними признаками. Разница, по его мнению, лишь в восприятии зрителя. Маска комедии дель арте закреплена, привычна для зрителя. Типаж же — каждый раз новая фигура. А поскольку героем являлась масса, определенная социальная группа общества, то и главной задачей «типажа» являлось возможно более яркое внешнее выражение сущности человека, ее обозначение, а не постепенное раскрытие, не поиски индивидуальных особенностей, а показ основной черты, определяющей социальную принадлежность персонажа⁶.

По такому принципу снимались основные фильмы С. Эйзенштейна 1920-х гг.: «Стачка» (1924), «Броненосец «Потемкин» (1925), «Октябрь» (1927), «Старое и новое», явившиеся родоначальниками «интеллектуального», философского кино. С. Эйзенштейн утверждал, что мир кино насквозь идеологичен, ибо кино — это синтез искусства и идеологии, что дает художнику наиболее полно «отразить действительность и владыку этой действительности — человека, сверстав в обобщенный образ человека и то, что он видит, человека и то, что его окружает, человека и то, что он собирает вокруг себя...»⁷.

⁶ См.: Терешкович В. Эволюция взглядов Эйзенштейна на искусство актера. М., 1974. С. 7.

⁷ Эйзенштейн С. Избр. произв. Т. 5. С. 88—89.

Эйзенштейн признавал, что в киноискусстве возможно «мхатовство», т. е. использование актеров и показ процесса переживания человека, но с его точки зрения это нарушало генеральную линию советского кино, миссия которого заключалась в том, чтобы «осязаемо, чувственно экранизировать диалектику сущности идеологических дебатов в чистом виде. Не прибегая к посредничеству — фабулы, сюжета или живого человека»⁸.

Желание приблизить поведение человека на экране к жизненному было свойственно не только С. М. Эйзенштейну. Известны поиски в этом направлении Л. В. Кулешова, который в Первой Госкиношколе (будущий ВГИК) готовил актеров-«натурщиков». Конечно, типаж и «натурщик» — далеко не одно и то же. И методика работы Кулешова с исполнителями была во многом иной, чем у Эйзенштейна. Но добиться естественности поведения человека в кадре было общей задачей.

С точки зрения Л. Кулешова, стремившегося воспитать новый тип актера, «натурщик» должен обладать выразительностью, характерностью внешности, четкостью движений, правдивостью в передаче эмоционального состояния, умением сохранять выразительную силу на всех стадиях игры, видеть себя в развитии⁹.

Тщательная система тренировок, изучение «грамматики», как называл ее Кулешов, актерского творчества, безусловно, имела свои положительные стороны. Актер (а в мастерской Кулешова начинали свой путь в искусство Б. Барнет, Л. Оболенский, А. Хохлова, В. Пудовкин, З. Райх, В. Фогель, С. Комаров и др.) приучался владеть своим телом, постигал мастерство, превращался в профессионала.

И хотя Кулешов резко отрицал условность театрального искусства (к примеру, в своей статье «Кинематограф как фиксация театрального действия» он утверждает, что «театр — насильник кинематографической природы» и потому «театральные работники не при-

⁸ Эйзенштейн С. Избр. произв. Т. 5. С. 44.

⁹ См.: Кулешов Л. В. Статьи. Материалы. М., 1979. С. 161–163.

несут в кинематограф ничего, кроме вреда»¹⁰, именно в театре в те же самые годы развивались схожие с кулешовскими принципы актерской игры. Особенно близки были его системе «биомеханика» В. Э. Мейерхольда, теория «рисунка движения» А. Я. Таирова и теория «метроритма» Б. А. Фердинандова. Поражает даже сходство терминов. «...Актеру нужно так натренировать свой материал — тело, чтобы оно могло мгновенно исполнять полученные извне (от режиссера) задания... От актера требуется экономия выразительных средств, которая гарантирует точность движений, способствующих скорейшей реализации задания. Актер должен изучить механику своего тела», — так говорил в 1922 г. Мейерхольд¹¹.

А Таиров в «Записках режиссера» (1921) писал о необходимости «владеть инструментом и материалом», которым служит для актера его физическое «Я»¹².

Под всем сказанным мог бы подписаться и Кулешов, ибо это не противоречит его начинаниям в области совершенствования творчества киноактера. Симптоматично и то, что все трое (Кулешов, Мейерхольд, Таиров) пользовались на занятиях с актерами системой французского педагога и теоретика театра Дельсарта, мастера сценического жеста.

Вместе с тем в кулешовской методике имелись некоторые положения, придававшие ей сходство и с теорией К. С. Станиславского. Как уже говорилось, Кулешов ратовал за воспитание актеров нового типа в киношколе, т. е. в коллективе, где они должны были постигать не только техническое мастерство, но и умение совершенствовать свою личность, что напрямую перекликалось с призывом Станиславского к работе актера над собой.

В системе Станиславского созвучны кулешовской школе и другие требования: предварительное изучение материала, значение «физических действий», «организации жизни тела» как начального этапа работы акте-

¹⁰ Кулешов Л. В. Статьи. Материалы. С. 115—116.

¹¹ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма, Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 2. С. 487—488.

¹² Таиров А. Я. О театре. М., 1970. С. 114.

ра над собой, точность поведения, внимание к деталям (только на основании этого, как писал Станиславский, произойдет постепенное «вживание в образ»)¹³.

Вот почему можно согласиться с Е. Громовым, одним из исследователей творчества Л. В. Кулешова, что, несмотря на слишком умозрительные и узкотехнологические средства, «подготовка актера в кулешовской мастерской объективно имела своей целью воспитание яркой и самобытной личности»¹⁴ (хотя, вероятно, слово «личность» и не употреблялось Кулешовым в то время, тем более, что и возможности кино немого периода были ограниченными).

Эстетические принципы Л. Кулешова получили всестороннее развитие в так называемых «фильмах без пленки». Они представляли собой точно рассчитанные и построенные с ориентацией на кинематографическое восприятие спектакли, которые разыгрывались на специально оборудованной сцене киношколы (в 1920-е гг. они широко были известны всей «творческой» Москве). «Фильмы без пленки» давали возможность актерам кулешовской мастерской максимально выявлять свои способности и знания на практике, а самому Кулешову проверять и совершенствовать свою систему. Кроме того, они позволили коллективу подготовиться к работе в кино. Основной темой Л. Кулешова было обличение буржуазности во всех ее проявлениях, а программными фильмами школы «натурщика» стали комедия «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), политический детектив «Луч смерти» (1925) и кинодрама «По закону» (1926), драматургической основой которой послужил рассказ Джека Лондона «Неожиданное». И уже от этих лент потянулась нить к оригинальнейшему произведению Л. Кулешова — звуковому фильму «Великий утешитель» (по рассказам О. Генри), поставленному в 1933 г.

Одновременно с мастерской Л. Кулешова в Ленинграде под руководством Г. Козинцева и Л. Трауберга

¹³ Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 1985.

¹⁴ Кулешов Л. В. Статьи. Материалы. С. 34.

организуется «Фабрика эксцентрического актера» (ФЭКС), методы которой были аналогичными. Несмотря на всю свою эксцентричность, ФЭКСы воспитали группу актеров кино, характерной чертой которых являлось как раз умение оставаться перед камерой совершенно естественными: С. Герасимова, О. Жакова, Я. Жеймо, Е. Кузьмину, А. Костричкина, Т. Макарову и др.

Такое же стремление было и у А. П. Довженко, постановщика программных картин советского кино авангарда 1920-х гг. («Арсенал», «Звенигора», «Земля»), который говорил: «Я всю свою работу стараюсь строить на том, чтобы у меня актеры не играли, а жили...»¹⁵.

Как видим, при всей пестроте эстетической жизни, при всей разноречивости творческих поисков в области актерского мастерства, при всем драматизме борьбы, споров, страстей, ошибок, заблуждений период 1920-х гг. оказался временем исключительно плодотворным для театра и кино. В повседневной творческой практике, в педагогике актерского мастерства, которая начала формироваться тогда же, во всех сферах жизни сценического и экранного искусства вопрос о воспитании нового типа актера стоял на повестке дня как вопрос номер один. Неверно противопоставлять здесь «старших» — «младшим», традиционалистов — новаторам, «реалистов» — «формалистам», как это делалось когда-то. В свете сегодняшнего дня — этапа зрелости отечественного театра и кино — ретроспектива 1920-х гг. смотрится иными глазами. Ясно, что ожесточенность схваток и диспутов помогла общему движению искусства, и даже то, что казалось «экстремистским» или, наоборот, «ретроградным», имело свое рациональное зерно, которому суждено было прорасти в будущем.

Что касается споров о взаимоотношениях кинематографа и театра, о проблеме художественного бытия актера на сцене и экране, то нельзя не упомянуть о вкладе в решение этого вопроса В. И. Пудовкина. Выпускник кулешовской мастерской, он пошел дальше учителя. И дело не только в том, что среди шедевров «великого

¹⁵ Довженко А. Собр. соч. : в 4 т. М., 1966. Т. 1. С. 260.

немого» — его фильмы «Мать» (1926) и «Конец Санкт-Петербурга» (1927), «Потомок Чингис-Хана» (1929).

Дело в том, что В. Пудовкин раньше других кинематографистов осознал творческую близость искусства экрана и метода К. С. Станиславского, доказав одну простую истину: «В основе работы актера как в театре, так и в кино лежит работа над созданием целостного, живого образа»¹⁶.

Проблеме актера он уделяет внимание во всех своих теоретических размышлениях; ей он посвящает такие глобальные труды, как «Актер в фильме» и «Работа актера в кино и “система” Станиславского».

Нужно было иметь поистине огромную художественную смелость и убежденность в своей правоте, чтобы в период немого кино, когда в увлечении поисками кинематографической выразительности (в основном монтажными) профессиональный актер был почти забыт, обратиться к системе Станиславского. Пудовкин пришел в искусство в тот период, когда традиции МХАТ для многих казались обжитыми и далеко не основополагающими. Пудовкин спорил как с теми, кто нападал на суть системы Станиславского, так и с теми, кто неверно ее истолковывал.

Его установка ясна: «Кинематограф, тесно связанный как с театральным искусством, так и с литературой и живописью, естественно, впитал в себя основные положения учения Станиславского. Как раз то, что внес Станиславский в культуру театра, подняв его на высшую ступень развития, сделав его подлинно народным зрелищем, и легло в основу нового искусства — кинематографа...»¹⁷

Несомненно, что самым интересным для Пудовкина в системе Станиславского было его учение о «сверхзадаче». Пудовкин неоднократно говорил о Станиславском как о художнике, сумевшем в актерском творчестве быть великим диалектиком, каким был Толстой в литературе.

¹⁶ Пудовкин В. Собр. соч. : в 3 т. М., 1974. Т. 1. С. 189.

¹⁷ Там же. С. 262.

Не менее важным для Пудовкина моментом системы было то, что она воспитывает мыслящего актера. Станиславский требовал от актера, чтобы он был не просто лицедеем, а мыслящим человеком, своим творчеством активно вмешивающимся в действительность.

Система Станиславского включает актера в самый сложный процесс образного познания мира как полноправного соавтора драматурга и режиссера. Это качество тоже было необычайно близко Пудовкину.

Таким образом, основа психологического реализма В. Пудовкина-кинорежиссера, которая, впитав в себя традиции диалектического подхода к человеку в сочетании с новейшими поисками киноязыка, зиждилась на осмысливании, познании, а не только видении и изображении, требовала от актера включения в процесс творческого мышления.

Вот почему при всем различии приемов, свойственных театру и кино, между поисками Пудовкина и системой Станиславского существовала общность в процессе работы актера над ролью как в сфере анализа, так и в области синтеза.

Вместе с тем было бы неверно утверждать, что игра актеров МХАТ, к примеру В. Барановской (Нилова) и Н. Баталова (Павел Власов) в фильме В. Пудовкина «Мать», была прямым перенесением на экран театральных методов и способов. Это были образцы чисто кинематографической выразительности. Здесь сказывались и уже завоеванная профессиональная культура и, в частности, то умение использовать актерский материал как материал человеческий, которое было достигнуто опытом работы с типажом и натурщиком, и понимание огромной обобщающей, типизирующей силы экранного характера.

В. Пудовкин, снимая в главных ролях известных театральных актеров (так будет и в последующие годы его работы в кино), окружал их «натуральными» людьми, чтобы, играя рядом с ними, актеры ощущали «камертон естественности», непосредственности поведения. Вот почему, по меткому определению А. Караганова,

«Баталов и Барановская — удачно подобранные типажи и — одновременно — профессиональные актеры высокой квалификации...»¹⁸.

Именно от образов Павла Власова и Ниловны (хотя они целиком принадлежат своему времени — кинематографу 1920-х гг.) идет прямой путь в звуковое кино, в многообразие социальных типов, воплощенных на экране актерами разных театральных и кинематографических школ: Б. Бабочкиным, П. Алейниковым, М. Жаровым, И. Ильинским, Н. Крючковым, В. Марецкой, Л. Орловой, Н. Черкасовым, Б. Чирковым, Б. Шукиным и др. Таким образом, система Станиславского еще в 1920-е гг. перестала быть достоянием только одного театрального направления. Найдя своих последователей в кинорежиссуре, она стала принадлежать всему советскому театру и кино, находя свое последующее развитие во всех лучших спектаклях и фильмах.

Итак, как уже было сказано, основы актерского искусства едины для театра и кино. Способы знакомства с драматургией образа (чтение и анализ пьесы или сценария), методология репетиционной работы над ролью одинаковы. Разница (весьма существенная) в процессе воплощения.

В актерском творчестве, как известно, существует два подхода к созданию образа: переживание и представление. «Переживание» в театре непременно предполагает импровизационность творчества, ежевечернее перевоплощение на глазах зрителей. Как считал К. С. Станиславский, без импровизации невозможно подлинное переживание.

В кинематографе «переживание» как форма актерского существования предполагает одно-единственное (два-три при дублях) исполнение того или иного куска. Учитывая эмоциональное безразличие кинокамеры (в отличие от зрительного зала), некоторые исследователи склонны считать, что «переживание» киноактера весьма условно. В частности, О. Я. Ремез считает, что

¹⁸ Караганов А. Всеволод Пудовкин. М., 1973. С. 63.

«переживание невозможно без одновременного сопереживания зрительного зала»¹⁹.

Изображение же действующего человека в кино, нередко воспринимаемое как подлинное его действие, которое «способно казаться подлинной правдой на экране», по сути является имитацией, подделкой, ибо «лишено главного — вдохновения в процессе творчества, импровизационности, интуитивности»²⁰.

Значит ли это, что кинематографу противопоказано подлинное переживание? Конечно, нет. Прежде всего потому, что первая половина работы актера над ролью в процессе репетиций одинакова и для театра, и для кино.

Кроме того, подлинное «переживание» посредством импровизационности, интуитивности в процессе съемки определенного эпизода фильма (когда актер «переживает» тот или иной кусок роли) не только возможно, но и необходимо. Именно такое исполнение — путь к созданию полноценного художественного образа.

Не случайно М. И. Ромм в своих знаменитых лекциях по кинорежиссуре неоднократно подчеркивал, что «кинематограф должен быть всегда связан с актером переживания, а не с актером представления», что «гигиена актерского ремесла заключается как раз в истинах, изложенных Станиславским, то есть в том, что актер должен сам находить путь к образу, должен действовать сознательно, верить в своего партнера, верить в правду того, что происходит...»²¹.

Как видим, споры о границах между театром и кино (и не только в области актерского мастерства, но и в области драматургии, режиссуры) приобрели в 1970—1980-е гг. особую значимость. Причем сегодня как никогда ясно, что, если в 1920—1930-е гг. наблюдалось явное влияние театра на кино, то теперь, как отмечают критики, они сплошь и рядом «цитируют» друг друга.

¹⁹ Ремез О. Я. Мастерство режиссера: Пространство и время спектакля. С. 49.

²⁰ Там же. С. 48—49.

²¹ Ромм М. И. Избр. произв. : в 3 т. М., 1982. Т. 3. С. 160—161.

Эти смежные виды искусства в последние десятилетия сближает ломка жанровых канонов. Каждое новое талантливое драматическое произведение (фильм или спектакль), как правило, доставляет критикам массу хлопот.

Жанровые и стилистические особенности целого ряда фильмов (к примеру, А. Тарковского, В. Шукшина, О. Иоселиани, Н. Михалкова, В. Абдрашитова, А. Германа, Э. Климова, Г. Панфилова, Р. Балаяна, С. Параджанова и др.) и театральных спектаклей, таких, как «История лошади» Г. Товстоногова (Ленинградский Большой драматический театр им. М. Горького), «Так победим!» О. Ефремова (МХАТ), «Синие кони на красной траве» и «Три девушки в голубом» М. Захарова (Московский театр им. Ленинского комсомола), «Квартира Коломбины» Р. Виктюка (Московский театр «Современник»), «И дольше века длится день» А. Мамбетова (театр им. Е. Вахтангова), «Агент 00» А. Гончарова (Московский театр им. В. Маяковского) и др. не соответствуют хрестоматийным представлениям о сюжетостроении, жанровых границах.

Этот процесс, связанный с расширением познавательных возможностей искусства экрана и сцены, объективен и имеет прямое, непосредственное отношение к тому новому жизненному опыту, который человечество осваивает во второй половине XX в.: интенсификация НТР, освоение космоса, постижение вековых тайн материи, выявление новых возможностей человеческого разума... Вот почему основной задачей всех видов искусства стало изображение человека и окружающего его мира во всей сложности диалектических связей (социальных, политических, личностных, пространственных, временных и т. д.). Постигание жизни во всем ее многообразии рождает новые приемы отражения действительности. В результате рождается новый тип драматургии театра (пьесы А. Арбузова, А. Вампилова, А. Гельмана, А. Дударева, В. Славкина, Л. Петрушевской, М. Шатрова, и др.) и кино (сценарии А. Гребнева, Э. Володарского, Ю. Клепикова, Р. Ибрагимбекова,

Д. Асановой, А. Миндадзе, В. Мережко, Н. Рязанцевой и др.).

В этих условиях особые требования предъявляются к личности современного актера театра и кино. Чтобы понять социальную значимость того или иного героя, актеру необходимы не только технические навыки в воспроизведении его внешнего облика, но и концентрация собственного жизненного опыта, гражданская, нравственная позиция. Именно это дает актеру ту «интуитивную чуткость к стилю и ключу», в котором ведется построение образа в целом, о чем писал когда-то С. Эйзенштейн²² и которую невозможно передать одними лишь «приспособлениями». Таковы работы И. Смоктуновского, О. Борисова, М. Ульянова, Р. Плятта, Д. Баниониса, О. Басилашвили, Е. Леонова, А. Калягина, А. Збруева, О. Янковского — бесспорных лидеров сцены и экрана, интересных в любой роли в силу неординарности, сложности собственного облика, своей человеческой структуры. Актерский почерк каждого глубоко индивидуален, но гражданским пафосом они сходны: каждый непримирим к власти старых схем, к тому, что мешает утверждению нового в жизни, в искусстве. Неисчерпаемые резервы творческого потенциала заложены в разностороннем таланте актрис В. Артмане, А. Демидовой, Т. Дорониной, Н. Гундаревой, Л. Ахеджаковой, М. Нееловой, И. Чуриковой, С. Чиаурели, А. Фрейндлих и др.

Режиссер Е. Вахтангов говорил когда-то, что образ — это личность актера плюс предлагаемые обстоятельства. В определенной мере это применимо к творческому методу современного актера. Безусловно, его работа (как в театре, так и в кино) есть явление третичное, определяемое, в первую очередь, структурой образа данной автором пьесы (сценария), а во вторую — трактовкой места и роли этого образа режиссером. Актер же обрабатывает уже опосредованный результат.

Но мысли самих актеров о предназначении своего творчества опровергают этот тезис. Так, Донатас Ба-

²² См.: *Эйзенштейн С. М.* Избр. произв. Т. 2. С. 305.

нионис в недавнем интервью сказал: «Актер — это не только профессия. Это образ жизни, мировоззрения, особый род общественной деятельности. Актеру надо идти по жизни с высоким внутренним достоинством, с верой в то, что твой труд насущно необходим людям, народу, стране...»²³.

Только мыслящий, умный актер способен, по мнению М. Захарова, «привести свой организм к живому, чуткому, импровизационному режиму сценического существования»²⁴, способен пойти не по линии роли, а по «коридору поиска» во времени и пространстве экрана и сцены, то есть стать соавтором режиссера.

Такова «сверхзадача» современного актерского мастерства, диктуемая самой эпохой, нашим бурным, стремительным временем.

Подводя некоторые итоги, хочется подчеркнуть, что творчество актера театра и кино развивалось в тесной связи и взаимодействии, обусловленных не только формами художественного бытия, но и потребностями времени. Заимствовав у театра многие способы актерской выразительности, кинематограф тем не менее постепенно пришел к внешней сдержанности актерской игры; великим законом кино стало правдолюбие, реализм. Что касается театра, то он заимствовал у кинематографа лишь то, что было заложено в его собственной природе. Однако, кино, как показал О. Я. Ремез, «выступило в роли своеобразного катализатора формирования современного театрального языка»²⁵, подсказав театру целый ряд художественных приемов: новый тип конфликта и сюжета в драматургии, ретроспекцию в прошлое, внутренний монолог героя и т. д.

На этом переплетении традиций театра и кино возникает тот новый язык искусства постижения действительности, который обогащает как процесс художественного творчества, так и его восприятие.

²³ Искусство кино. 1986. № 3. С. 74.

²⁴ Театр. 1986. № 1. С. 145.

²⁵ Ремез О. Я. Мастерство режиссера: пространство и время спектакля. С. 53.

3.2. ОСТАЕТСЯ ЛИ КИНО ЛОКОМОТИВОМ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ?

Публикуется по:

Вестник ВГИК. 2013. № 1 (9). С. 108–118.

Рубеж XX–XXI веков ознаменовался небывалым скачком в развитии глобальных информационно-коммуникационных технологий, которые коренным образом повлияли на трансформацию социально-культурной сферы, что привело к созданию глобальной медиасреды, единого мирового информационного пространства.

Речь идет, по сути, о новой, информационной, цивилизации, связанной с колоссальным, невиданным ранее влиянием современной «индустрии информации» буквально на все стороны общественной жизни и сознания.

Вслед за футурологом Э. Тоффлером, обосновавшим идеологию глобализма, американский социолог М. Кастельс утверждает, что глобальная медиасреда позволяет понять, что мы живем в условиях особой культуры, которая «является виртуальной, поскольку строится, главным образом, на виртуальных процессах коммуникаций, управляемых электроникой. Она является реальной, а не воображаемой, потому что это наша фундаментальная действительность, физическая основа, с опорой на которую мы планируем свою жизнь... Эта виртуальность и есть наша реальность»¹.

Все сказанное в корне меняет теорию и практику экранной культуры как феномена XX–XXI веков.

Экранная культура и аудиовизуальные технологии

Изобретение в 1895 году кинематографа и стремительное распространение его, затем радио и телевидения, видео, персональных компьютеров, мультимедиа, Интернета, опыт разработки художественных возможностей

¹ Кастельс М. Галактика Интернет. Екатеринбург, 2004. С. 237.

цветомузыки, различного рода звукозрительных эффектов, расширяющееся внедрение новых аудиовизуальных технологий во все сферы культуры и быта — все это разновидности единого целого — экранной культуры.

За последние четверть века стало очевидно, что аудиовизуальная коммуникация серьезно потеснила печатное слово, а экранные формы творчества постепенно сменили традиционные искусства, либо служат новыми средствами их тиражирования.

Взаимодействуя со сложными и противоречивыми социальными процессами, экран сыграл решающую роль в демократизации культуры и в появлении ее новых форм. В результате модернизировалось социокультурное пространство, трансформировалась медиасреда: наряду с локальными средами появилась глобальная.

Развитие аудиовизуальной коммуникации и экранных искусств представляет собой комплексную проблему, поскольку включает в себя факторы не только творческие, но и технические (развитие новых экранных технологий), экономические и социокультурные, которые, тесно переплетаясь между собой, приводят к непредсказуемым последствиям.

Понятие «экранная культура», как считает исследователь этой сферы К. Разлогов, достаточно многомерное: «Именно экран (в том числе и дисплей компьютера), вбирая в себя аудиовизуально-образные возможности кинематографа (а затем телевидения и видео), дополняя и трансформируя их, становится материальным носителем нового типа культуры во всех ее формах: информационной, художественной и научной»².

С теоретической точки зрения экранная культура типологически соотносится с письменной (книжной) культурой, с другой — является продуктом ее эволюции.

В книге, о чем бы она ни рассказывала, повествование вытягивается в книжную строчку, поскольку основано на «линейном языке» письма. Появление на

² См.: Основы продюсерства. Аудиовизуальная сфера / под ред. Г. П. Иванова и др. М., 2003. С. 11.

книжной странице иллюстрации явило уже новое качество этой страницы (и книги в целом). В данном случае линейный язык письменности сочетается с языком изобразительного (визуального) искусства, этот синтез приводит к рождению кинематографа, сумевшего передать реальную последовательность движений на плоском четырехугольнике экрана. «Ожившая» страница превратилась в экран, который затем с помощью телевидения пришел к нам в дом, став таким же атрибутом бытовой культуры, каким уже давно являлась книга. Наконец, видеомагнитофон предоставил возможность более гибкой обратной связи с экраном, нежели кинематограф или телевидение. Видеокассета, затем DVD, CD — те же фрагменты мировой культуры, как и книга. Процесс совершенствования экранной культуры привел к тому, что персональный компьютер стал восприниматься как раскрытая книга.

Новизна экранных форм моделирования реальности оборачивается качественно иными социокультурными измерениями компьютерной страницы. Это прежде всего возможность диалога с экранной книгой. Принципиально важное для «компьютерной книги» и культурологически глубокое понятие «диалог», связанное с теоретическими трудами М. Бахтина, В. Библиера, Ю. Лотмана, в отечественной литературе по информатике принято подменять не синонимом «взаимодействие», а его калькой с английского «интерактивность». А между тем в языкознании и культурологии уже появились термины «полилог» (широкий обмен смыслами, значениями, в которые вступает каждый новый автор и каждый новый текст) и «интертекст» (взаимодействие между текстами), которые поднимают на качественно новую ступень бахтинскую полифонию. Компьютер благодаря наличию информационных сетей становится важнейшей составной частью глобального полилога, в перспективе — новым динамизированным способом существования самой медиакультуры.

Таким образом, дело не только в бурном развитии информационно-компьютерных технологий, а в том, что

наряду с традиционными типами культуры, и прежде всего письменной, складывается новый тип культуры — экранной или аудиовизуальной, или электронной.

Что же привнесла с собой экранная культура? Прежде всего новый тип общения, основанный на возможностях свободного выхода личности в «информационное пространство». Свободное распространение информации сделало медиaprостранство постоянным местом встречи людей, ищущих созвучие себе в бескрайнем информационном мире, позволило ощутить специфику многомерности разных культур, стало основой нового мышления.

Быстрота, гибкость, реактивность и глубина нового мышления уже начинают находить себе адекватную опору в развитом инструментарии компьютерной культуры. Однако кроме этих качеств необходима ориентация на реальные нравственные ценности и осознанность личного действия.

Установление полноценной и насыщенной обратной связи с помощью экрана-полилога способно «развернуть» информированность каждого лицом к интеллектуальной жизни общества, к активному формированию культурной и социальной политики.

Приоритетность экранной культуры возросла во всем мире. А всемирная паутина Интернет стала глобальным коммуникационным зеркалом-экраном жизни всей планеты. В начале третьего тысячелетия появилась особая порода людей, живущих более в виртуальном мире Интернета, нежели в мире реальном.

У экранной культуры свой «язык», своя «знаковая» система, тесно связанная с техникой. Ведь аудиовизуальная коммуникация — это совокупность творческих и технологических явлений. Экранное творчество сегодня — это не только киноискусство, но и разные формы телевидения (эфирного, кабельного, спутникового, цифрового), это DVD и CD-ROM, дисплей компьютера и мобильного телефона и др. И можно согласиться с К. Э. Разлоговым в том, что «язык» — знаковый, семиотический потенциал — у всех этих принципиально

разных с точки зрения техники аудиовизуальных коммуникаций в общем-то один, несмотря на существование специфических особенностей (к примеру, у кино — большой экран, у телевидения — эффект прямого, непосредственного общения, у видео — электронные спецэффекты, симулякры и т. д.). Эта общность в первую очередь и подлежит выявлению и анализу³.

Семиотическое строение звукозрительного ряда у них у всех остается неизменным, так как техника оказывает воздействие на язык экрана по двум направлениям. С одной стороны, воздействие прямое, непосредственное, расширяющее общий диапазон изобразительно-выразительных средств. С другой стороны, косвенное, опосредованное развитие новых форм социального функционирования экрана. Если в годы монополии кино развитие киноязыка определялось в первую очередь необходимостью решения специфически художественных задач, то с приходом телевидения, затем компьютерных технологий возобладали общекommunikативные процессы, что привело к стабилизации семиотических механизмов, известной заторможенности их общего развития.

В теоретическом плане здесь особо важно то, что новые технические возможности перевели в ранг второстепенных те различия между кино и ТВ, на которых основывалась научная традиция их кардинального разграничения как двух чуть ли не противоположных систем коммуникации.

Волна цифровой революции, включающая в себя компьютерные технологии и сеть Интернет, расширила возможности современного кино и телевидения, способствуя тем самым созданию новой медиареальности.

Искусство в новой медиареальности

Новая медиареальность заставляет задуматься и о формах бытия искусства в связи с прорывом в его сферу медиатехнологий.

³ Разлогов К. Электронная культура и экранное творчество: проблемы взаимодействия // Электронная культура и экранное творчество / под ред. К. Э. Разлогова. М., 2006. С. 7.

Данная проблема стала одной из краеугольных в гуманитарных науках XX века, ибо практика технического воспроизводства произведений искусства стирала грань между копией и оригиналом, нивелируя его художественную ценность. Первым это отметил В. Беньямин, называя «аурой» то, что теряет произведение искусства в эпоху его технического воспроизводства. Упадок ауры связан с развитием не только технических средств, но и соответствующих социальных потребностей: сделать культуру более доступной для «масс», приобщив их к культурным ценностям. Последнее неизбежно связано с трансформацией статуса культурной ценности и забвением традиций. Фотография, кино, радио и газеты разрушили, по мнению Беньямина, ауру вещей и являются предвестниками кризиса традиционных форм искусства: литературы, живописи и театра⁴.

Французский исследователь К. Фегельсон считает, что «новые технологии, конечно же, разгромили традиционную практику репрезентаций. По крайней мере наше отношение к реальности усложнилось и больше не является непосредственным, стало действительно «медиатизированным»⁵.

В самом деле, художественное творчество на компьютере открыло путь «компьютерной графике», голография воспользовалась лазером, синтезированное изображение стало основой «виртуальной реальности». Интернет открыл безграничный доступ в мир искусства: миллионам пользователей глобальной сети предлагается интеграция «искусство — технология». Самые крупные музеи мира «устремились в лабиринты новых изображений»: Лондонская Национальная галерея открыла «Микрогалерею», представив зрителям свои оцифрованные произведения; шедевры Лувра стали доступными через Интернет, как и экскурсии по Эрмитажу, Дрезденской галерее и другим уникальным экспозициям.

⁴ См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

⁵ Искусство и новые технологии / под ред. Я. Иоскевича. СПб., 2001. С. 24.

В связи с «оцифровкой» творчества возникает целый ряд вопросов, на которые нет однозначных ответов. Разрушают ли эти технологии более традиционную практику репрезентации? Понятно, что они их не заменяют. Художники продолжают творить, но новые технологии породили и новаторские следствия. К примеру, искусство все больше становится новой инженерной наукой, разрываясь между моделью «киберкультуры» и различными экспериментами, которые она допускает. И в эпоху Ренессанса художник был «инженером человеческих душ» подобно, например, Леонардо да Винчи — художнику, философу, изобретателю, инженеру... Просто работа творца меняет сегодня свой статус, потому что обнаруживает другие связи с реальностью — она «виртуализируется».

Возникает проблема подлинной автономии искусства, подчиненного новым технологиям, как в определении используемых средств, так и в связи с новым статусом самих художников. Каков же тогда статус техноарта не только в системе технологической эволюции, но и в более общих формах социализации?

Впрочем, наступление «техники» на традиционные виды искусства началось еще в эпоху модерна — на рубеже XIX—XX веков. Достаточно в этой связи вспомнить многолетнюю полемику между культурой «высокой» и «массовой» (тиражированной), между «молодым» кинематографом и «старым» театром, между «синтезом искусств» и литературой — искусством слова, которое в эпоху модерна осуществляло «интеллектуальное руководство» сферой культуры.

Эра компьютеризации, казалось бы, прекратила давние споры. Книга, на которую литература делала свою ставку, по утверждению К. Разлогова, «из монополиста в области культуры превратилась в один из ее элементов, далеко не ведущий... Книга грозит и вовсе исчезнуть из “живой культуры”, причем, этот процесс тем заметнее, чем более развита технотронная цивилизация...»⁶.

⁶ Разлогов К. Книжность как феномен культуры. Выступление в рамках «круглого стола» // Вопросы философии. 1984. № 7–8. С. 14.

Кинематографисты тоже оказались в последние четверть века в определенном проигрыше из-за «всевластия» электронной культуры. И можно согласиться с мнением известного критика А. Плахова, который имел мужество заявить: «Кино возникло сто лет назад, в эпоху модерна. Во времена постмодерна оно фактически завершает свое существование. Во всяком случае, в формах привычных, классических...»⁷.

Самое обидное для кино то, что оно вынуждено было сложить полномочия «важнейшего из искусств» как раз в тот момент, когда дело всей его жизни, связанное с освобождением от гнета логоцентристской культуры, наконец-то начало приносить ощутимые плоды. В период, когда экран взял-таки власть в свои руки, кино, этот самый экран выпестовавшее, добившееся для него высокого статуса в культуре, оказалось вдруг лишь одним из компонентов, одним из составляющих экранной (аудиовизуальной) культуры. А все потому, что главную ставку сделало на кинотеатральную форму потребления.

На страницах «Журнала американской культуры» есть некий вывод: «Цена, которую общество заплатило за свою необыкновенную техническую изобретательность, — это ощущение утраты культурной целостности, содержательности и жизненности. Механические развлечения, новинки, сенсации, удовольствия приходят на смену традициям и ритуалам, основанным на наличии досуга... Мы являемся цивилизованными, но по сути малокультурными людьми. Развитие техники — это развитие средств для достижения целей, вовсе не имеющих отношения к досугу и культуре»⁸.

При этом киберпространство становится все больше полем неограниченного самовыражения, а связанное с ним искусство — возможностью создания сугубо личной виртуальной реальности. «Высшим достижением демократии, — иронизирует А. Генис, — называют

⁷ Аркус Л., Плахов А. Невидимка уходит в прошлое: Бархатная революция в журнале // Лит. газета. 1996. № 1—2. С. 8.

⁸ См.: Искусство и новые технологии. С. 31.

пульт дистанционного управления, который позволяет переключать каналы, не вставая с кресла... Так зритель вырывается из рук автора... Произошел демократический переворот, и истинным автором программы стал ее зритель...»⁹.

Итак, мечта культурной элиты о том, чтобы воспринимающий искусство был ориентирован на персонафицированный, не обезличенный массовыми воздействиями контакт с художественным произведением, в условиях мультимедийной культуры как будто бы сбылась.

В общем объеме художественного потребления время контакта с произведениями искусства в мультимедийной культуре очень велико. Если страдают одни виды искусства (живопись, театр, литература), то в выигрыше оказываются другие (музыка, вокал, эстрада).

Значит ли это, что произошел разрыв художественных коммуникаций в экранной культуре? Думаю, что нет. Скорее, идет процесс ее преобразования, поиск новых форм. Здесь особо выделяется зависимость от потребителя, который в определенной степени выступает сегодня в роли «заказчика» и «спонсора» новой медиакультуры.

Самый спорный вопрос: является ли искусством то, что рождается в киберпространстве? Однозначного ответа здесь нет.

Кстати, по такому же принципу «искусство — не искусство», «зрительское — авторское» долгие годы шли дискуссии вокруг процесса синтеза в кино, которое адаптировало элементы «старших» искусств, чтобы создать свою, «кинематографическую» специфику. Так как с самого начала своего существования кино было своеобразным «кентавром», соединяющим технику и творчество. Пройдя свою эволюцию (от аттракциона — к документальному кино, от документалистики — к игровому фильму, от немногого кино — к звуковому, от черно-белого — к цветному, от обычного экрана —

⁹ *Генис А.* Вавилонская башня. Искусство настоящего времени : эссе. М., 1997. С. 88–89.

к широкоформатному, объемному и т. д.), пережив свой кризис и даже «клиническую смерть» в отечественном варианте, оно тем не менее продолжает жить, используя новые технические возможности: «долби-стерео», «оцифровку», параметры 3D и многое другое.

А анимация вообще находится в стадии расцвета. Это стало ясно еще на рубеже 1970—1980-х годов, когда отечественная анимация не только переосмыслила свою жанровую палитру, но и изменила драматическую конструкцию, прежде всего, за счет разработки изобразительных характеристик, которые из сказочной иллюстрации постепенно становятся значимыми элементами всей художественной концепции фильма.

Такие картины, как «Жил-был Козявин» и «Пушкиниана» А. Хржановского, «Ежик в тумане», «Сказка сказок», «Шинель» (наброски по Н. В. Гоголю) Ю. Норштейна и др., наглядно продемонстрировали создание нового сюжетостроения, рожденного в анимации на стыке двух видов текста: иконического и вербального.

Эксперименты в анимационном кино были продолжены в 1980—1990-е годы когда критики впервые заговорили об Уральской школе анимации, представленной молодыми художниками: В. Петкевичем («Ночь», «Как стать человеком?»), А. Караевым («Кот в колпаке», «Добро пожаловать»), А. Петровым («Корова», «Сон смешного человека», «Старик и море»), С. Айнутдиновым («Аменция», «Аутизм»), О. Черкасовой («Дело прошлое», «Племянник кукушки», «Нюркина баня»), А. Харитиди («Гагарин») и др.

Здесь, в Екатеринбурге, аниматоры, используя новые художественные методы, в том числе и компьютерную графику, стали снимать фильмы по сложнейшим произведениям таких писателей, как Ф. Достоевский, Л. Андреев, А. Платонов, Э. Хемингуэй и др.

Таким образом, анимация, усиленная компьютерной графикой, одной из первых среди видов аудиовизуального творчества вошла в новое виртуальное пространство, сохранив свой язык, свое видение реальности.

Киберпространство как визуальная основа постиндустриальной эпохи дает возможность постичь искусство, рассчитанное уже не на миллионы, а на миллиарды. И в этом отношении оно близко к «бессознательному».

Именно экран, по мнению родоначальника теории медиа Г. М. Маклюэна, «разрушил стены, разделяющие сон и явь»¹⁰.

Экранное искусство (кино, анимация, видео, компьютерная графика, телефильм и телесериал, net-art) сохраняет свою возможность соединять прошлое и будущее в контексте зрительского восприятия.

Ю. Лотман, анализируя искусственный интеллект, отмечал, что чем рациональнее язык, на который «переводится» сон, тем иррациональнее кажется его содержание. Между тем «тексты, какие мы находим в современном кинематографе, заимствуя многое у логики сна, раскрывают нам его не как “бессознательное”, а в качестве весьма существенной формы другого сознания»¹¹.

Обретая призрачную кинематографическую плоть, сны (и не только в шедеврах И. Бергмана, Ф. Феллини, А. Курасава, А. Тарковского) остаются на экране олицетворением «другого» мира, то есть тайны, аллегории.

Такими нерасшифрованными символами часто разговаривает и современное искусство экрана, опирающееся на цифровой формат HD и 3D, вступивших в конкуренцию с 35-миллиметровой киноплёнкой Kodak. С помощью цифровых кино- и телекамер можно создавать потрясающие спецэффекты, недоступные традиционному кино, улучшать качество съемки и (что немаловажно) снимать кино гораздо быстрее.

И если классикой цифрового кино в США стал блокбастер «Звездные войны», а из последних экранных бестселлеров — «Властелин колец», «Война миров», «Аватар», «Человек-паук» и др., то в России теле- и кинофильмы, снятые по новой технологии, делятся на

¹⁰ Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М. — Жуковский, 2003. С. 338.

¹¹ Лотман Ю. М. Мозг — текст — культура — искусственный интеллект // Избр. статьи : в 3-х т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 33.

«жанровые» и «арт-хаусные». Среди наиболее популярных картин первой группы выделяются экранизации произведений Б. Акунина — «Турецкий гамбит» Д. Файзиева и «Статский советник» Ф. Янковского, «Девятая рота» и «Обитаемый остров» Ф. Бондарчука, «Ночной дозор», «Дневной дозор» и «Особо опасен» Т. Бекмамбетова, телесериалы «Гибель Империи» В. Хотиненко, «Ликвидация» Д. Урсуляка и др.; среди картин второй группы можно отметить кинотетралогию А. Сокурова о природе власти («Молох», «Телец», «Солнце», «Фауст»), «Космос как предчувствие» и «Край» А. Учителя, «Возвращение», «Изгнание» и «Елена» А. Звягинцева, «Гарпастум» и «Бумажный солдат» А. Германа-младшего, «Первые на Луне» и «Овсянки» А. Федорченко, «Как я провел этим летом» А. Попогребского, «Борис Годунов» В. Мерзоева и др.

Виртуальное пространство сегодня — это прежде всего визуальный эффект, это цвет, свет, объемный звук, помноженные на содержательную основу фильма и мастерство режиссуры. Цифровые технологии помогают экранному искусству обрести новый статус в мультимедийной культуре, давая возможность режиссерам обращаться и к сложным произведениям мировой литературы, таким как «Идиот» по Ф. Достоевскому и «Мастер и Маргарита» по М. Булгакову (реж. В. Бортко), «В круге первом» по А. Солженицыну (реж. Г. Панфилов) и «Доктор Живаго» по Б. Пастернаку (реж. А. Прошкин), «Жизнь и судьба» по В. Гроссману (реж. Д. Урсуляк), или к историко-биографическому жанру, по-новому представленному в телесериале «Достоевский» (реж. В. Хотиненко).

Немалую роль здесь играет и тот факт, что указанные произведения представляют собой многочасовую экранную телеверсию, дающую возможность более глубоко «прочитать» литературный первоисточник не только творцам, но и зрителям.

Основной парадокс нашего времени состоит в том, что главными конкурентами большого кино сегодня являются маленькие экраны гаджетов. Айфоны, айпады,

экран лэптопа, даже домашняя «плазма» в полстены — все это гораздо менее тоталитарные способы просмотра, чем кинотеатральный. Фильму, который смотрят таким образом, приходится конкурировать с другими внешними раздражителями, он может быть в любой момент поставлен на паузу или перемотку.

Именно здесь, как отмечают критики, и «происходит размывание границы между экспериментальным кино и видеоартом, о котором так часто говорят в последнее время: стираются различия не в структуре фильма и произведения современного искусства, а в способе их просмотра.

Зритель может смело «пройти мимо» кинокартины, промотав ее на своем гаджете, и в то же время, усевшись в кресло с чаем и пледом, терпеливо отсмотреть три часа видеоинсталляции у себя дома, чего он никогда бы не сделал в арт-галерее¹².

Данную ситуацию можно назвать «возвратом к Эдисону». В начале своего пути основоположники кино Т. Эдисон и братья Люмьер действительно предлагали зрителям разный опыт. Кинетоскоп с окулярами для глаз Эдисона оставлял их один на один с движущимся изображением. А кафе и театры варьете, в которых до появления специальных «электротeatров» стояли кинопроекторы Люмьеров, предлагали зрителям коллективное переживание увиденного на экране. Но парадокс в том, что на рубеже XX—XXI веков, то есть через 100 лет после своего создания, кинематограф вновь вернулся к модели Эдисона, правда, сохранив при этом большой экран.

Еще одна метаморфоза нашего времени — съемка фильма фотоаппаратом. Это особенно заметно в современной документалистике, представленной на фестивалях документального кино последних лет. Одним из самых ярких примеров в игровом кино последнего времени стал своеобразный эксперимент режиссеров

¹² См.: *Корецкий В.* Кино: перезагрузка. Как новые технологии кинопроизводства и проката изменят нас с вами // Рус. репортер. 2012. 28.06.—05.07. С. 30.

А. Никоновой и О. Дыховичной. Снятая ими на фотоаппарат Canon EOS-5D Mark II эротическая драма «Портрет в сумерках» стоила всего около 20 тысяч долларов.

В России фильм шел в ограниченном прокате, собрав около 30 тысяч зрителей. Однако картина участвовала во многих кинофестивалях, в том числе международных, и во много раз окупилась полученными призами.

Все это говорит не только о возврате экранного искусства назад к «аттракциону», но и о многомерности существования экранной культуры нашего времени, где киноискусство является важнейшим, хотя и не единственным субъектом новой медиареальности.

3.3. МАКРОМИР МИХАИЛА БУЛГАКОВА В ЗЕРКАЛЕ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ

Публикуется по:

Культура и искусство. 2016. № 4. С. 485—497.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена не только возрастанием роли экранной (аудиовизуальной) культуры, ставшей феноменом информационной эпохи, но и повышением научного интереса к экранной интерпретации литературной классики. Понятие «экранная культура» достаточно широкое. Оно включает в себя все экранные формы творчества: кино, телевидение, видео, компьютерные технологии, Интернет и др. Как отмечает К. Э. Разлогов, «аудиовизуальные коммуникации серьезно потеснили печатное слово, а экранные формы творчества постепенно сменяют традиционные искусства, либо служат новыми формами их тиражирования»¹.

Вот почему столь актуальна проблема экранной интерпретации (экранизации) литературных произведений — эпических, поэтических, драматических.

Экранизация — это не что иное как «перевод» художественного произведения с языка одного искусства на язык другого. При этом задача интерпретатора довольно сложна, ибо надлежит через аудиовизуальные (звукоразительные) образы передать не только содержание, но и авторскую идею, «дух» первоисточника, настраивая его на «тон своего времени»².

Вместе с тем интерпретация литературной классики — это еще и «диалог культур» (по терминологии М. М. Бахтина), в данном случае — печатной (книжной) и экранной (аудиовизуальной). Имеется ввиду «доверие к чужому слову, благоговейное приятие, поиски...

¹ Электронная культура и экранные формы творчества / под ред. К. Э. Разлогова. М., 2006. 384 с.

² Сергеев Е.А. Перевод с оригинала. Телеэкранизация русской литературной классики. М., 1980. С. 28.

глубинного смысла, согласие, его бесконечные градации и оттенки, выход за пределы понимаемого и т. п.»³

Вот почему «перевод» литературного текста на язык экранной культуры зависит от способности интерпретатора «вступать в диалог» с автором первоисточника, постигая его самобытность, творческую неповторимость, специфическое видение мира и человека в контексте определенной эпохи.

Притягательным и одновременно сложным для интерпретации является творчество Михаила Афанасьевича Булгакова (1891–1940 гг.), эстетические принципы которого формировались в русле тех традиций русской литературной и театральной культуры, которые были заложены Н. В. Гоголем, М. Е. Салтыковым-Щедриным, А. П. Чеховым.

Философско-мировоззренческой основой творческих поисков Булгакова — писателя и драматурга — стало осмысление бурных катаклизмов революционной и постреволюционной эпохи. Булгаков создал свой особый макромир, который можно охарактеризовать как «мистический реализм» — тревожный, динамичный, фантазмагоричный, полный острых социальных противоречий, безудержной фантазии и иронии автора. К булгаковскому творчеству можно применить определение М. М. Бахтина — это область «серьезно-смеховой литературы»⁴

Как известно, творческая деятельность М. А. Булгакова была тесно связана с Московским художественным театром, где впервые была поставлена в 1926 году пьеса драматурга «Дни Турбиных», написанная по мотивам романа «Белая гвардия» (1924); здесь Булгаков работал в должности ассистента режиссера с 1930 по 1936 гг. Этому периоду жизни М. А. Булгакова посвящена известная монография А. М. Смелянского⁵.

О творчестве М. А. Булгакова написано немало книг

³ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 75.

⁴ Бахтин М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 2015. С. 92.

⁵ См.: Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. 384 с.

и статей; среди них — работы П. А. Маркова и К. М. Симонова, В. А. Каверина и В. Я. Лакшина, Д. С. Лихачева и К. Л. Рудницкого, Н. М. Зоркой и М. А. Строевой, М. С. Петровского и А. А. Нинова, Я. С. Лурье, Б. С. Мягкова, А. М. Смелянского и Б. В. Соколова, М. О. Чудаковой и др. При этом, как ни странно, художественная интерпретация его творчества изучена далеко не в полной мере. Не претендуя на исчерпывающий анализ проблемы, автор попытается рассмотреть в данной статье опыт экранизации произведений М. А. Булгакова.

Трилогия Булгакова о Гражданской войне на экране

История экранизации произведений Булгакова начинается с «Бега» — одного из ярких, новаторских явлений советской драматургии 1920-х гг. Это было третье после романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных» произведение писателя, посвященное краху белого движения. Эта тема, как и булгаковский психологизм, воспринимались в советский период как оправдание поступков и чувств чуждого народу класса («понять — значит простить...»).

Увы, лишь немногие современники М. А. Булгакова в полной мере оценили художественную значимость «Бега». Известно, что с восхищением отнесся к пьесе А. М. Горький, отметив ее остроту, сатирическую направленность: «Это — пьеса с глубоким, умело скрытым сатирическим содержанием... “Бег” — великолепная вещь, которая будет иметь анафемский успех...»⁶.

Защищали пьесу от нападок К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Однако сценическая история пьесы, снятой с репертуара во МХАТе, начнется лишь в 1957 г., когда она впервые будет поставлена на сцене Сталинградского драмтеатра. А в 1970 г. на экра-

⁶ Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годы. Театральное наследие. 2 изд. Л., 1990. С. 17.

ны страны выйдет 2-серийный фильм «Бег», поставленный на «Мосфильме» (сценарий и режиссура А. Алова и В. Наумова).

Структура пьесы М. Булгакова, ее необычный жанр (трагифарс) были порождены, по словам автора, «не поисками формальной изысканности, а способом художественного рассмотрения явлений»⁷.

Крушение белого движения было для писателя не только личной драмой, но и исторической закономерностью. Однако он показывает эту закономерность аргументами «от противного». Вот откуда в «Беге» возникает удивительный сплав драматического и комического, то есть переход трагической ситуации в буффонаду.

Именно эти свойства драматургии Булгакова и привлекли кинорежиссеров А. Алова и В. Наумова. Однако, создавая свою экранную версию, они использовали мотивы и других произведений писателя — романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных».

И экранизация от этого выиграла. Критик М. Зак отметил, что искусство здесь (на экране) борется за «поэтический образ события» и против «фотографической иллюстративности»⁸.

Противопоставляя «фильму-пьесе» «фильм-картину», режиссеры А. Алов и В. Наумов расширили масштаб действия, укрупнили события и явления, опираясь не только на художественную, но и на историческую достоверность.

Задача необычайно трудная, так как в пьесе «Бег» своя логика, свой образ действительности — гиперболический, почти мистический. Показывая фантазмагорическую картину гибели старого мира, Булгаков использует форму «снов», что помогает ему создать некое правдоподобие и в изображении бегства белых из Крыма в 1920 г., и в показе судьбы русских эмигрантов...

⁷ Булгаков М. Из литературного наследия. Письма // Октябрь. 1987. № 6. С. 137–191.

⁸ Зак М. Кинорежиссура: опыт и поиск. М., 1983. С. 223.

Одним из компонентов фильма стала патетика. Она и в яростной быстроте скачки красной кавалерии. И в экранной реализации словно выхваченного у И. Бабеля образа — «страшного безмолвия рубки», решенного в фильме своеобразным путем: рубка слышна, но не показана (оператор Л. Пааташвили). Причем патетика отнюдь не противоречит трагикомизму «Бега».

И все же частичная замена актерских красок живописно-пластическими привела к тому, что в фильме некоторые булгаковские персонажи слишком функциональны, схематичны. Это относится в первую очередь к образам Серафимы Корзухиной (Л. Савельева) и приват-доцента Голубкова (А. Баталов). То же самое можно сказать о вестовом Крапилине (Н. Олялин), образ которого у Булгакова существовал в двух ипостасях: как реальное лицо и как «больная совесть» генерала Хлудова.

Во многом символичным стал экранный образ Романа Хлудова. В исполнении В. Дворжецкого это человек со смертельно бледным, искаженным гримасой лицом, с бешеными глазами, в неизменной шинели до пят, смертельно уставший и страшный. Фанатичный защитник белой идеи, имеющий за плечами, как и его исторический прототип генерал Слащов, фонари с повешенными, Хлудов постепенно как бы отделяется от исторического фона, уходя в мир «больной совести», раздираемой кошмарами и видениями казненных.

Отсюда «эксцентризизм фильма как содержательная, а не просто стилевая задача»⁹.

В фильме много «говорящих» деталей, сцен, эмоционально усиливающих эту мысль. Достаточно вспомнить, как в эпизоде тотального бегства белой армии полумертвая от усталости, страха и болезни Серафима садится на хрупкий, позолоченный стул, упавший с какого-то воза. И сидит на фоне снежного безмолвия. А вокруг нее бегут, бегут люди...

И в данном художественном контексте психологизм приобретает особые качества. Это скорее «аттракцион-

⁹ Кириллова Н. Б. Кинометаморфозы: Время. Портреты. Судьбы. Екатеринбург, 2002. С. 231.

ный психологизм, взрывной по темпу, готовый впасть в комедийные или трагедийные крайности»¹⁰, доказывающий, что метод режиссерского прочтения «Бега» близок к известной формуле С.М. Эйзенштейна о кино как «монтаже аттракционов»¹¹.

Среди всех неоднозначных персонажей фильма особо выделяется образ генерала Чарноты в исполнении М. Ульянова. Сочная, броская манера игры актера, восходящая к лучшим традициям вахтанговской школы, как нельзя лучше соответствует облику этого «лихого кавалериста» с его вкусом к жизни, темпераментом, стойкостью в разных жизненных ситуациях вроде той, когда он шествует в подштанниках по парижским мостовым. «Душевное здоровье отличает Чарноту от Хлудова. Рисунок этого образа, с определенным “ноздревским” колоритом является важной частью режиссерской партитуры “Бега”»¹².

В Чарноте-Ульянове есть та внутренняя динамика, что объединяет пафос и гротеск, аттракцион и психологизм.

Наиболее ярко это проявляется в эпизоде карточной игры на парижской квартире экс-министра Корзухина. Перенесенный целиком из пьесы в фильм, без каких-либо добавлений, эпизод этот сделан виртуозно, концертно с откровенной ставкой на мастерство М. Ульянова и Е. Евстигнеева, получивших здесь полную актерскую свободу.

Как видим, несмотря на некоторые недочеты, фильм А. Алова и В. Наумова «Бег» сумел сохранить художественный мир М. А. Булгакова: его психологизм, гротеск, поэтику, неповторимую интонацию — от бурлеска до сжимающей сердце боли.

Иначе, чем сорок лет назад, воспринимается сегодня и телеэкранизация «Дней Турбиных», осуществленная в 1976 г. режиссером В. Басовым по заказу Гостелерадио.

¹⁰ Зак М. Кинорежиссура: опыт и поиск. М., 1983. С. 231.

¹¹ Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Избр. произв. : в 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 269.

¹² Зак М. Кинорежиссура: опыт и поиск. С. 222.

Это во многом автобиографическое произведение. Семья Турбиных — в определенной степени семья Булгаковых. Турбины — девичья фамилия бабушки со стороны матери. А прототипами многих персонажей стали киевские друзья и знакомые писателя. Дом Турбиных в романе «Белая гвардия» и пьесе — это дом № 13 по Андреевскому спуску в Киеве, где Булгаковы жили с 1906 по 1919 г.¹³

Пьеса «Дни Турбиных», как и роман «Белая гвардия», послуживший ее основой, — своеобразная предыстория героев «Бега». Действие пьесы разворачивается в конце 1918 — начале 1919 г. на Украине, находящейся под властью то немцев, то гетмана Скоропадского, то Петлюры. Ее главные герои — Турбины, Мышлаевский, Студзинский, Лариосик, Шервинский — представители той части русской интеллигенции, которая потрясена историческими событиями, меняющими уклад их жизни и мучительно решает для себя вопрос: «Что делать? Как жить дальше?»

Революция совершилась помимо их воли, но она совершилась, и потому им не дано право быть просто зрителями происходящего. Необходимо сделать выбор: либо защищать белое движение, либо признать правоту большевиков. Как подтвердил сам Булгаков в письме «Правительству СССР» от 28.03.1930, важнейшая черта его творчества — «изображение русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране..., волею непреложной исторической судьбы брошенной в годы гражданской войны в лагерь белой гвардии. Такое изображение вполне естественно для писателя, кровно связанного с интеллигенцией»¹⁴

В отличие от «Бега» с его почти космическим масштабом, «Дни Турбиных» — пьеса более камерная по насыщенности событий, проще по структуре и восприятию. Может быть, именно поэтому у нее сложилась относительно счастливая сценическая судьба. Как из-

¹³ Соколов Б. Булгаковская энциклопедия. М., 2016. С. 73–74.

¹⁴ Булгаков М. Из литературного наследия. Письма. С. 178–179.

вестно, на сцене МХАТа 1920–1930-х г. она выдержала более 500 спектаклей¹⁵.

В пьесе нет мистики, но больше, чем в романе «Белая гвардия», проявляются сатира, гротеск. По жанру «Дни Турбиных» скорее трагифарс, чем драма. Так, сцена у гетмана — откровенный фарс с переодеванием, стрельбой, буффонадой, со слугами, представляющимися господами и господами, ряжеными под слуг. А эпизод, заканчивающийся гибелью полковника Алексея Турбина, — классическая трагедия, основанная на реальном историческом конфликте.

Изменился и главный вопрос. Для героев пьесы нет дилеммы — сражаться или переждать. Перед ними три возможности выбора — погибнуть, как Алексей Турбин, найдя смерть в бою, уйти к красным вместе с В. Мышлаевским, либо бежать на Дон, к Деникину, вслед за Студзинским, и тогда финал — крах, крушение иллюзий как в «Беге».

Режиссер В. Басов, экранизируя «Дни Турбиных» на телевидении, решил приблизить пьесу к роману, сократив разрыв между «переводом» и «оригиналом»¹⁶.

В фильме реплики персонажей пьесы значительно расширены за счет прямой речи героев романа, режиссер почти полностью избавил фильм от фарса, сарказма, иронии, остались лишь некоторые комические ситуации, связанные в основном с образом Лариосика. И пьеса на экране из трагифарса превратилась в социально-психологическую драму. Как констатирует Е. А. Сергеев, «телеэкранизация удалась не в полной мере только потому, что режиссер, решив “обогатить” пьесу, невольно разрушил ее»¹⁷.

И все же «Дни Турбиных» подкупают великолепными актерскими работами, психологически соответствующими и сегодня героям Булгакова: А. Мягкова

¹⁵ Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годы. Театральное наследие. 591 с.

¹⁶ Сергеев Е. А. Перевод с оригинала. Телеэкранизация русской литературной классики. М., 1980. С. 35.

¹⁷ Сабашникова Е. С. Третье рождение. Пути развития телевизионного театра. М., 1982. С. 36.

(Алексей Турбин), В. Титовой (Елена), А. Ростоцкого (Николка), В. Ланового (Шервинский), О. Базилашвили (Тальберг), В. Басова (Мышлаевский) и др. И хотя фильму порой не хватает ритма, мастерства композиционного решения, режиссерских находок в изображении эпохи, он трогает особой ностальгической атмосферой «дома, где разбиваются сердца», созданной не без помощи великолепной музыки В. Баснера, включая и нестареющий романс на стихи М. Матусовского.

Увы, телероман «Белая гвардия» (8 серий), поставленный режиссером С. Снежкиным на телеканале «Россия» в 2013 г., не стал ни киносенсацией, ни художественным открытием. С одной стороны, он оказался очень иллюстративным, с другой — скучноватым (что странно для такого яркого режиссера, как С. Снежкин). В фильме, безусловно, есть постановочный размах: пламя Гражданской войны на Украине, охватившее все слои населения, ненависть народа к немцам — оккупантам и «офицерне», восстание против немецкого ставленника гетмана П. П. Скоропадского лидером украинского национального движения С. В. Петлюрой, который был, как пишет Булгаков, «просто мифом, порожденным на Украине в тумане страшного восемнадцатого года». А стояла за этим мифом «лютая ненависть четырехсот тысяч мужиков с сердцами, горящими неугасленной злобой»¹⁸.

Своеобразным символом петлюровского движения стал на экране образ полковника Козыря-Лешко, созданный С. Гармашом. Само изображение националистического движения на экране очень напоминает политическую ситуацию в современной Украине.

Что касается русских офицеров как оплота «белой гвардии», то среди них Булгаков, как известно, выделял две группы — тех, кто «ненавидел большевиков ненавистью горячей и прямой», и вернувшихся домой, чтобы, как Алексей Турбин (военный врач, много повидавший и переживший за три года мировой бойни), «устраи-

¹⁸ Булгаков М. А. Белая гвардия // М. А. Булгаков. Избр. соч. : в 3-х т. Т. 1. М. — СПб., 1997. С. 489.

вать заново не военную, а обыкновенную человеческую жизнь»¹⁹.

Булгаков на стороне таких как Турбин, поэтому лейтмотивом «Белой гвардии» является идея сохранения Дома, родного очага, несмотря на все потрясения революции и Гражданской войны. Однако эта тема не стала стержневой в телеверсии романа, поэтому неубедительными, не «булгаковскими» выглядят на экране главные герои в исполнении К. Хабенского (Турбин), М. Пореченкова (Мышлаевский), К. Раппопорт (Елена), Н. Ефремова (Николка), Е. Дятлова (Шервинский) и др. Убеждает в телесериале, пожалуй, лишь атмосфера ужаса и хаоса Гражданской войны.

От трагифарса и драмы к эксцентрической комедии

И все-таки с большим интересом открывали зрителям мир Булгакова кинематографисты 1970-х гг. Обратим внимание на особенности интерпретации пьесы М. А. Булгакова «Иван Васильевич» (1935), в которой столкновение реального и фантастического составляет здесь основу комического.

В фильме Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) главным элементом стала стихия карнавала, то есть те художественные приемы, которые были отработаны режиссером — мастером эксцентрической комедии, построенной на коллизиях социальной маски, в его предыдущих работах («Пес Барбос и необычный кросс», «Самогонщики», «Операция “Ы”», «Кавказская пленница» и др.).

Булгаковская сатирическая фантаσμαгория, развернувшаяся в некоей коммунальной квартире 1930-х гг., свела под одной крышей взлелеянного нэпом дантиста, ценящего «радости жизни» и одержимого изобретателя-энтузиаста, в квартире, куда однажды наведальась пестрая компания персонажей, среди которых — зануда-управдом Бунша, обаятельный вор

¹⁹ Булгаков М. А. Белая гвардия. С. 482.

Жорж Милославский и даже Грозный, царь Иван Васильевич.

Булгаковские персонажи вместе с рядом новых были перенесены в фильме в 1970-е гг. И уже отсюда, из реалий «развитого социализма», совершали свое путешествие в «шестнадцатый век». Придуманное Булгаковым путешествие «во времени и пространстве» оказалось как нельзя впору для режиссерского почерка Л. Гайдая.

Правда, при этом видоизменился жанр: «сатирическая фантазмагория трансформировалась в эксцентрическую комедию. Слова уступили место движению и трюку, большую часть экранного времени занимают погони, прыжки, падения, пришли в действие автомобили, лифты, пылесосы, транзисторы, магнитофоны и другие механизмы вплоть до «машины времени»²⁰.

В фильме все персонажи сведены к водевильности. Главным героем фильма стал гайдаевский Шурик. (А. Демьяненко), заменивший взлохмаченного булгаковского изобретателя — фигуру, целиком принадлежавшую 1930-м гг. Изменился и образ управдома Бунши, олицетворяющего в пьесе Булгакова некую новую социальную категорию, имеющую реальную власть над людьми. На экране он превратился в надоедливо-го, суетливого жэковского общественника, пустого и никчемного, который любит походя сунуть нос в чужие дела. То есть стал типично водевильным персонажем, как и его двойник и тезка Иван Васильевич Грозный (обе роли играет актер Ю. Яковлев).

А Жорж Милославский в исполнении Л. Куравлева превратился в артистичного, симпатичного прощелыгу, склонного стащить все, что плохо лежит.

Главной линией фильма стало эксцентрическое столкновение двух эпох, двух культур: средневекового Кремля с его теремами и малогабаритной хрущовской кухни, гуслей и транзистора, колокольного звона и мотива популярного шлягера, парчовых кафтанов и современных мини.

²⁰ Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов. С. 178.

Безусловно, и такая экранная интерпретация пьесы доказала свое право на жизнь; не случайно гайдаевский фильм, став «киноклассикой», продолжает пользоваться успехом у зрителей.

Художник и власть

Есть в творчестве М. А. Булгакова еще одна тема, принципиально важная для него самого, — талант и власть, судьба художника. Об этом он размышлял в драме «Последние дни» («Александр Пушкин»), в «Театральном романе», «Мастере и Маргарите».

Но самой страстной его любовью был Мольер, мольеровская эпоха, «золотой век» французского классицизма. Почему Мольер? «Трудно ответить на этот вопрос, — объяснял сам Булгаков. — Я читаю, перечитываю и люблю Мольера с детских лет... Меня привлекала личность Учителя многих поколений драматургов — комедианта на сцене, неудачника, меланхолика и трагического человека в личной жизни»...²¹.

Ему посвящены пьеса «Кабала святош» (1930) и роман «Жизнь господина де Мольера» (1933), по мотивам мольеровских сюжетов и ситуаций написана гротескная комедия «Полоумный Журден» (1932).

Образ Мольера у Булгакова очень личностный. Как неоднократно отмечалось исследователями, Булгаков видел в жизни французского драматурга XVII в. мистерию собственной судьбы, превращая тем самым историю в своеобразный урок, аллегорию.

Для интерпретации данной темы замечательный театральный режиссер А. Эфрос использовал в 1973 г. визуальные возможности «малого экрана».

Приступая к экранизации, Эфрос отмечал, что «в Мольере сложная стилистика. Нельзя впадать в прямой серьезный тон... Тогда может получиться обычная драма. Обычную драму Булгаков все время сбивает умыш-

²¹ Булгаков М. А. — драматург и художественная культура его времени : сб. статей / сост. А. А. Нилов. М., 1988. С. 141.

ленной прозаичностью, даже шуточностью. Если здесь ошибиться — получится банальная вещь...»²².

Вот почему фрагментарность как принцип организации литературного и драматургического материала стала основой структуры телефильма «Всего несколько слов в честь господина де Мольера», в который вошли сцены из пьесы Булгакова «Кабала святош», романа «Жизнь господина де Мольера» и эпизоды мольеровского «Дон Жуана». Принцип отбора-дополнения был продиктован желанием режиссера показать великого драматурга и в жизни, и на сцене. Причем в телефильме он выступает актером не только на подмостках сцены в любимой роли Сганареля, но и перед Людовиком XIV — «королем-солнце».

Эфросу, который в 1966 г. уже ставил спектакль «Мольер» на сцене Ленкома, для осуществления подобного замысла понадобилась личность такого масштаба как Юрий Любимов — актер в прошлом, известный режиссер в настоящем, руководитель престижного театра драмы и комедии на Таганке, с ярко выраженным «политическим» направлением.

Мольер-Любимов — усталый от жизни комедиант, у которого уже нет сил бороться, доказывать свою правоту. Однако у него есть то, что придает ему силу — созданный им Дом — театр «Пале-Рояль», на сцене которого каждый вечер происходит чудо.

Людовик в блестящем исполнении Леонида Броневского, умен и загадочен; как он себя поведет в той или иной ситуации — предсказать трудно. Он не идол и не тиран, скорее циник, с изрядной долей скептицизма и иронии взирающий на все происходящее. Как человек, он выше своего окружения, он всему знает настоящую цену... Но как носитель абсолютной, ничем не ограниченной власти, Людовик воплощает в себе многие пороки и предрассудки.

Мольер, казалось бы, все сделал для того, чтобы заслужить «милость» Людовика и спасти от запрета «свя-

²² Эфрос А. Продолжение театрального романа // А. Эфрос. Избр. произв. : в 4-х т. Т. 3. М., 1993. С. 131.

тош» церкви своего «Тартюфа». Он унижался, славил короля и пресмыкался перед ним. Но, обожествляя короля, Мольер приближал свою гибель. Ведь Боги — не люди, они лишены естественных человеческих чувств. «Тиран, тиран! — восклицает Мольер. — Всю жизнь я ему лизал шпоры и думал только одно: не раздави! И вот все-таки раздавил!...»²³

Как известно, для Булгакова эта проблема не была абстрактной, он эту коллизию сам пережил в своих взаимоотношениях с И. В. Сталиным.

Ориентируясь на возможности «малого экрана», А. Эфрос объединил в своем камерном, очень «домашнем» телефильме в единой целое то, что должно бы разворачиваться в разных покоях и парках Версаля, исторических местах Парижа. «Эфрос оперирует субъективным пространством, — констатирует Е. С. Сабашникова. — Эта субъективность, намеренная выстроенность проступают исподволь, в споре с вещественной конкретностью, на первый взгляд заполняющей кадр»²⁴.

С помощью крупных планов телекамера концентрирует внимание не на внешней, а на внутренней жизни персонажей, соизмеряя тем самым проблемы героев XVII в. с сегодняшними идеями и проблемами.

Сцены из пьес «Кабала святош» Булгакова и «Дон Жуан» (мольеровского героя играет А. Ширвиндт), введенные в телеэкранизацию, внешне, казалось бы не связаны друг с другом. Однако Эфрос с их помощью раскрывает разные грани личности великого драматурга.

Вообще, телефильм «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» был во всех отношениях заметным явлением. Он соединил в себе, как отмечает К. Л. Рудницкий, два в сущности несовместимых принципа: «неизменный для Булгакова полифонизм — стремление вести разом несколько драматических мотивов, то сближая, то отдаляя их друг от друга, то сливая их в трагедийном звучании, то перебивая их ироническими

²³ Булгаков М. А. Кабала святош // М. А. Булгаков. Избр. соч. : в 3-х т. Т. 3. М. — СПб., 1997. С. 454.

²⁴ Сабашникова Е. С. Третье рождение. Пути развития телевизионного театра. М., 1982. С. 72.

нотками, с той однотонностью, однозначностью, которая долгие годы сковывала дарование Эфроса»²⁵.

Но в данном случае тяга к монохромности оправдана, ибо она позволяет выделить главную линию телефильма, деликатно и тонко исследующего всегда злободневную проблему — Художник и Власть.

С темой творчества, личности художника связан и «Театральный роман» М. А. Булгакова, над которым он работал с 1930 по 1936 г., когда служил в должности ассистента режиссера во МХАТе, но так и остался незавершенным. У произведения есть подзаголовок — «Записки покойника» — специфическое, с грустной иронией, определение его жанра. А название «Театральный роман», как отмечает Б. В. Соколов, «определяет основное содержание произведения — роман главного героя, драматурга Максудова, с Независимым Театром, и роман как литературное творение, посвященное театральному миру и оставшееся в посмертных записках покончившего с собой драматурга»²⁶.

Сюжет «Театрального романа» был во многом основан на конфликте М. А. Булгакова с главным режиссером МХАТа К. С. Станиславским (в романе писатель называет его Иваном Васильевичем, как первого русского царя, тем самым подчеркивая деспотизм основателя Художественного театра по отношению к актерам, да и к самому драматургу тоже). Реальный конфликт был связан с историей постановки пьесы «Кабала святош», которая в итоге была снята с репертуара МХАТа после разгромной статьи в газете «Правда» от 9 марта 1936 г., обвиняющей автора в «реакционности», «фальшивости», «извращении и опошлении» мольеровской биографии и т. д.

И хотя в «Театральном романе» воспроизведены многие драматические и комические сцены репетиций «Кабалы святош», однако прообразом пьесы главного героя «Черный снег» (о Гражданской войне) послужили «Дни Турбиных».

²⁵ Рудницкий К. С. Спектакли разных лет. М., 1974. С. 282.

²⁶ Соколов Б. Булгаковская энциклопедия. М., 2016. С. 676.

«Театральный роман» был экранизирован в 2002 г. по заказу телеканала «Культура». Его постановщики — О. Бабицкий, Ю. Гольдин (они же авторы сценария), оператор А. Гимпель, художник В. Аронин. В фильме снимались И. Ларин, М. Суханов, В. Золотухин, Э. Виторган, В. Сухоруков, В. Смирнитский, З. Шарко, М. Швыдкой, и др.

Сюжет романа на телеэкране выглядит трагикомично: бывший работник газеты, а ныне драматург Максудов, безуспешно пытается поставить свою пьесу о Гражданской войне. Решительно все против него — и бежавший неведомо куда издатель, и директор Иван Васильевич, и «старейшины» театра, недовольные пьесой, в которой должны играть более молодые актеры.

Была ли поставлена пьеса, или осталась лишь предсмертным видением «типичного покойника» Максудова, выясняется в эпилоге. Хотя, вполне возможно, что и прозвучавший выстрел и рассказ о неудачливом литераторе, якобы бросившемся с Цепного моста (которого уже нет в Киеве), лишь части фильма-мистификации... Впрочем, «Театральный роман» прошел на телевидении как-то тихо и незаметно.

Примеры, рассмотренные выше, доказывают, что экранное «прочтение» булгаковской драматургии оказалось более успешным, чем интерпретация прозы писателя.

Политическая сатира Булгакова на экране

Большим событием в свое время стала двухсерийная киноповесть «Собачье сердце», поставленная режиссером В. Бортко в годы «перестройки и гласности» в 1988 г. на студии «Ленфильм».

В его основе — шедевр булгаковской политической сатиры. Как известно, повесть была написана Булгаковым весной 1925 г., но так и не была издана. Хотя автор неоднократно читал ее публично, она была хорошо известна в литературных кругах страны и за ее пределами. Отметим, что на родине повесть впервые была опубликована в журнале «Знамя» в 1987 г.

И вот что интересно — «Собачье сердце», написанное несколько десятилетий назад, мы воспринимаем сегодня как метафору всей нашей истории. Революция, ленинская идея создания «нового человека» породили не только булгаковских «швондеров», сплывающих толпу митингами, песнопениями и массовыми осуждениями «врагов народа», но и многочисленных «шариковых», ставших олицетворением идеи «кто был ничем, тот станет всем».

Генезис болезни советского общества М. А. Булгаков показал на примере фантастического медицинского эксперимента профессора Преображенского, превратившего пса Шарика в «нового человека». Сатирическое предупреждение писателя стало реальным социальным злом (хотя в финале повести эксперимент был успешно прекращен).

В фильме «Собачье сердце» есть все: и бережное отношение к первоисточнику, и внутреннее согласие создателей фильма с писателем, и органичные соединения игровых эпизодов с кинохроникой, есть интересные актерские работы: Е. Евстигнеева (Преображенский), Б. Плотникова (Борменталь), Р. Карцева (Швондер), В. Толоконникова (Шариков) и др.

Однако фильм слишком реалистичен в деталях, быте, образах. Режиссер стремится к максимальной точности в изображении эпохи, тогда как социальная фантазия Булгакова всегда устремлена в будущее. И, хотя в картине есть «шоковые» эпизоды кадров хирургической операции, превращающей дворнягу в человека с обликом монстра (сразу вспоминается «Франкенштейн» М. Шелл), экранизации на хватает булгаковского «нерва», фантазмагоричности, «надреализма».

Более того, в экранной версии «Собачьего сердца» не прозвучала одна важная для писателя проблема (которая является центральной и в повести «Роковые яйца») — о трагической вине русской интеллигенции, вынашивающей в течение многих десятилетий идею революционного преобразования мира и формирования личности нового типа. Не случайно в среде русской

эмиграции, в западно-европейской критике прообразом профессора Преображенского считался «гений революции» В. И. Ленин.

Кстати, повесть М. Булгакова «Роковые яйца», написанная до «Собачьего сердца», в 1924 г., вскоре после смерти В. И. Ленина, в полном смысле слова представляла собой политическую аллегория. Образ главного героя профессора зоологии Владимира Ипатьевича Персикова даже внешне напоминает портрет вождя мирового пролетариата, а открытый им «красный луч», влияющий на рост эмбрионов рептилий, породил гигантских чудовищ, полчища которых двинулись к Москве (это почти вселенское зло было уничтожено страшными морозами).

Впрочем, фильм «Роковые яйца» (Россия-Чехия, 1995), поставленный режиссером С. Ломкиным, был сделан скорее как зрелищный аттракцион с элементами триллера. Он так и не стал событием в экранной интерпретации произведений М. А. Булгакова, несмотря на то, что в картине снималось немало хороших актеров: О. Янковский, А. Толубеев, С. Гармаш, Н. Усатова, В. Павлов, С. Фарада и др. Основные причины: невнятность режиссерского замысла фильма, далекого от понимания того, что «Роковые яйца» — это прежде всего политическая сатира, направленная против идей и постулатов мировой революции и большевизма.

Все перечисленные примеры доказывают, что задача, стоящая перед интерпретаторами, была невероятно сложной — талант Булгакова требует, по всей видимости, равновеликого масштаба личности его интерпретаторов. Главный вопрос при этом: как войти в художественный мир писателя, сделав его достоянием сегодняшнего дня?

«Мастер и Маргарита»: книга и фильм

Интересно рассмотреть в этой связи проблему взаимоотношений «оригинала» с «переводом» на примере романа «Мастер и Маргарита», который занимает особое место в творчестве М. А. Булгакова и над которым

писатель работал с 1929 по 1940 г. История создания романа и выхода его к читателям сама по себе мистична.

Широкая общественность узнала о существовании неизданного булгаковского романа в 1962 г., когда писатель В. А. Каверин в справке к вышедшему роману «Жизнь господина де Мольера» впервые упомянул про «Мастера и Маргариту». В 1966 г. произведение в сокращенном виде, с многочисленными купюрами и искажениями, было опубликовано в журнале «Москва» с предисловием К. М. Симонова.

Выход «Мастера и Маргариты» стал сенсацией в литературной жизни СССР. Журнала «Москва» с напечатанным романом невозможно было достать, в различных литературных изданиях прошли оживленные дискуссии с участием критиков и рядовых читателей.

Полемика развернулась и вокруг статьи В. Я. Лакшина «Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», напечатанной в журнале «Новый мир» через два года²⁷.

Автор, подробно анализируя отдельные главы и эпизоды, отметил, что судьба романа Мастера и история произведения самого Булгакова близки, а пророчество Воланда («Ваш роман вам принесет еще сюрпризы») относится и к той, и к другой книге.

При анализе «Мастера и Маргариты» исследователи обращают внимание на определенную соразмерность, заложенную в композицию романа. Он состоит из двух частей, в одной из которых разные сюжетные линии «тянутся» к Мастеру, в другой — к Маргарите. Обе части соединяются линией Воланда. Структура «Мастера и Маргариты» была тщательно продумана М. А. Булгаковым, свидетельством чего является четкое распределение «пропорций» между двумя частями произведения. Столь же четко соотносятся между собой основные эпизоды: злодеяние и возмездие, расставание и встреча, казнь и воскресение. В каждой из романских частей есть своя кульминация: в первой — сеанс черной магии; во второй — сцены Великого бала у Сатаны.

²⁷ См.: Лакшин В. Я. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир. 1968. № 6. С. 284—311.

Мистический реализм «Мастера и Маргариты» во-
брал разные жанры: элементы детектива, историческо-
го романа, приключенческого и авантюрного жанра,
любовного романа, политической сатиры, философ-
ского трактата (размышления о нравственном выборе,
истине, добре и зле).

Таким образом, с самого начала знакомства обще-
ственности с романом М.А. Булгакова «Мастер и
Маргарита» стало ясно, что это неординарное произ-
ведение, весьма привлекательное для сценической и
экранной интерпретации.

Так например, режиссер А. Эфрос не раз говорил:
«Всегда мечтой было поставить “Мастера и Маргариту”
на телевидении. С упорством идиота я постоянно писал
об этом руководителю телевидения. А в ответ в лучшем
случае получал предложение снять чужой спектакль или
какой-то мой собственный... Между тем роман Булга-
кова — самая любимая книга и постоянно мое чтение.
В нем (мне так кажется) я чувствую все переходы, все
сцепления. Знаю ключ ко всем московским сценам...
Почему, отчего происходят с разными людьми мысли-
мые и немислимые вещи? А потому что распяли.

Если задуматься, именно на эту мысль нанизан весь
роман. И не распадается он на два разных пласта, а
мощным рукопожатием скреплен с двух сторон. “А по-
тому что распяли” — это лишь словесная смысловая
формула, а для меня в этой мысли — разгадка»²⁸.

Первым обратился к экранизации «Мастера и Мар-
гариты» польский кинорежиссер А. Вайда, который по-
ставил в 1972 году фильм «Пилат и другие» (нем. *Pilatus
und Andere, Ein Film für Karfreitag*) по мотивам «библей-
ских» сцен романа М.А. Булгакова, снятый для Второго
канала телевидения Германии. Внимание режиссера в
фильме привлек новозаветный пласт (московские гла-
вы романа остались за его рамками). В экранизации
присутствует только линия Пилата и Иешуа Га-Ноцри.
При этом действие перенесено в современность.

²⁸ Эфрос А. Мизантроп // А. Эфрос. Избр. произв. : в 4-х т. Т. 4. М., 1993. С. 313–314.

Фильм содержит сценарные находки: к примеру, Левый Матвей — современный тележурналист, готовящий репортаж с Голгофы, а Иуда доносит на Иешуа по телефону-автомату (когда он кладет трубку, из автомата выпадают тридцать сребреников). Свой крестный путь Иешуа проходит по улицам Франкфурта-на-Майне. В фильме использована музыка из «Страстей по Матфею» И. С. Баха.

В постсоветской России попытка экранизировать роман «Мастер и Маргарита», была предпринята режиссером Ю. Карой в 1994 г. Снимал фильм оператор Е. Гребнев; музыка написана композитором А. Шнитке. Главные роли сыграли замечательные актеры: А. Вертинская (Маргарита), В. Раков (Мастер), В. Гафт (Воланд), Н. Бурляев (Иешуа), М. Ульянов (Понтий Пилат) и др. Натурные съемки проводились как в России, так и в Израиле.

Однако какой-то рок давлел над прокатной судьбой этой картины. Продюсеры — Творческая ассоциация международных программ — не выпускали фильм долгие годы, ссылаясь на необходимость творческих доработок.

Когда фильм Ю. Кары через 17 лет наконец-то вышел на экран, стало ясно, что он «опоздал». Во-первых, потому что он снимался в период, когда кинопроизводство в России находилось в состоянии «клинической смерти», отсюда многие технические недоработки; во-вторых, фильм вышел на экраны страны в 2011 г., когда миллионы зрителей уже познакомились с телесериалом В. Бортко — новой версией бессмертного романа.

Правда, на экране есть интересные актерские работы: М. Ульянов в роли Понтия Пилата как всегда психологически точен в трактовке образа; виртуозен Валентин Гафт, сыгравший Воланда, в нем энергия, азарт, сарказм, юмор — едкий, живой, современный; хороша вся его свита: В. Павлов (Бегемот), В. Стеклов (Азazelло), А. Филиппенко (Коровьев); Иешуа Га-Ноцри в исполнении талантливого Н. Бурляева, к сожалению, не стал нравственным стержнем фильма.

Что касается истории любви Мастера (В. Раков) и красавицы Маргариты (А. Вертинская), то в фильме Ю. Кары она сведена до минимума. Здесь главный герой — Воланд, торжествующий, возвышающийся над всеми. Он, дьявол, — безоговорочный победитель, что соответствует и периоду создания фильма, и всей перестроечной и постперестроечной эпохе.

Телероман «Мастер и Маргарита» в 10 сериях стал одним из грандиозных художественных проектов канала «Россия» в 2005 г. (генеральные продюсеры А. Златопольский и В. Тодоровский; режиссер-постановщик В. Бортко). Что его отличает от предшествующих экранизаций? Уважительное отношение к булгаковскому тексту, полнота охвата событий, потрясающий размах съемок, уникальные визуальные эффекты, без которых невозможно передать ни фантазмагии писателя, ни его «путешествия» во времени, ни внутреннюю жизнь его персонажей. Фильм подкупает не только визуальной культурой, но и запоминающимися актерскими работами: А. Галибина (Мастер), А. Ковальчук (Маргарита), О. Базилашвили (Воланд), С. Безрукова (Иешуа), К. Лаврова (Понтий Пилат), В. Галкина (Иван Бездомный), А. Адабашьяна (Берлиоз), В. Золотухина (Босой), А. Абдулова (Коровин), А. Филиппенко (Азazelло) и др.

Каждая серия фильма начинается с метафорической заставки (оператор В. Мюльгауч), передающей нравственный смысл произведения: лужа красного вина, выливающегося из разбитого кувшина, как символ пролитой невинной крови Иешуа Га-Ноцри; художественный образ усилен эмоционально электронной музыкой И. Корнелюка. Тем самым авторы фильма вслед за Булгаковым показывают, что сцены из ершалаимской части «Мастера и Маргариты» играют ключевую роль в идейном замысле и композиции. Сцена допроса прокуратором Иудеи Иешуа Га-Ноцри — это не просто великолепный психологический поединок двух умных людей, это диалог двух разных культур, разных цивилизаций, разных норм нравственности. Понтий

Пилат (К. Лавров), смертельно уставший от своей ноши, каким-то сверхъестественным чутьем прозревает будущее свое «бессмертие», связанное с представшим перед ним нищим Иешуа Га-Ноцри, особенно после осознания того, что ему придется утвердить смертный приговор Синедриона.

Тесно, невидимыми нитями связаны духовно в телефильме, как и у Булгакова, Иешуа (С. Безруков) и Мастер (А. Галибин). Иешуа Га-Ноцри совершает жертвенный подвиг во имя веры в истину и добро, ценою жизни заплатив за желание говорить правду. Мастер же совершает подвиг творческий, создав свой роман о прокураторе Иудеи Понтии Пилате, но оказывается сломлен наветами и гонениями и, оказавшись в клинике для душевнобольных, озабочен уже не художественной истиной, а поисками покоя.

Поскольку роман М. А. Булгакова во много автобиографичен, то и Маргарита занимает в нем уникальное положение. Главным прототипом возлюбленной Мастера, как известно, стала третья жена писателя Е. С. Булгакова, хотя в литературном плане образ Маргариты восходит к героине «Фауста» И. В. Гете.

Актриса А. Ковальчук (Маргарита), передавая неповторимую любовь своей героини к мастеру, становится на экране символом вечной женственности, самоотверженности и милосердия. Ее «колдовство» — это любовь как высшая ценность на свете, ради нее и ради спасения возлюбленного она готова продать душу дьяволу. Именно Маргарита силой своей любви помогает Мастеру обрести то, что он заслужил, но награда героя — не свет, а покой, и в царстве покоя, в последнем приюте у Воланда, на границе двух миров — света и тьмы, — Маргарита становится поводырем и хранителем своего возлюбленного.

Что касается трактовки булгаковского Воланда, то истоки его образа, несомненно, в Мефистофеле «Фауста» И. В. Гете. Воланд возглавляет мир потусторонних сил: это дьявол, сатана, «князь тьмы», «дух зла и повелитель теней» (все эти определения есть в тексте рома-

на). Линия Воланда — одна из связующих в произведении, не случайно эпиграфом к «Мастеру и Маргарите» стали слова из «Фауста»: «Так кто же ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо...»²⁹.

Экранный Воланд (О. Басилашвили) внешне напоминает пожилого профессора, он мудр, интеллигентен, великодушен, обаятелен и располагает к общению. Чтобы заполучить к себе Мастера с его романом (в этом цель его визита в Москву), он карает литератора-конъюнктурщика Берлиоза и разных мелких жуликов вроде директора варьете Лиходеева, вора-буфетчика Сокова или управдома Никанора Ивановича Босого. Впрочем, добро и зло на экране, как и у Булгакова, творится в конечном итоге руками самого человека. Воланд и вся его фантастическая свита только дают возможность проявиться тем порокам и добродетелям, которые заложены в людях.

Стремление Воланда отдать автора романа о Понтии Пилате во власть потусторонних сил — лишь формальное зло, поскольку делается оно с благословения Иешуа Га-Ноцри, олицетворяющего силы добра (это его идеи, ставшие основой христианства, пытается донести до атеистически настроенных москвичей Воланд, который присутствовал и при допросе, и при казни Иешуа). Именно Воланд с его гениальной фразой «рукописи не горят» возрождает сожженный роман Мастера: продукт художественного творчества, сохранившийся только в голове творца, материализуется вновь, превращается в духовную ценность, обеспечивая бессмертие самому автору.

Вместо заключения

Проанализировав некоторые проблемы экранной интерпретации произведений М. А. Булгакова, можно отметить следующее.

²⁹ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // М. А. Булгаков. Избр. соч. : в 3-х т. Т. 2. М. СПб., 1997. 731 с.

Макромир этого уникального писателя и драматурга настолько масштабен, глубок и неисчерпаем, что трудно говорить о каких-то значительных результатах его экранного «прочтения», тем более в материале одной статьи. Однако некоторые выводы можно сделать.

Как это ни парадоксально, но произведения М. А. Булгакова в кино и на телевидении более органично и плодотворно интерпретировались в советский период, открывая зрителям художественный мир писателя. Речь идет о фильмах А. Алова и В. Наумова, В. Басова и Л. Гайдая, В. Бортко и А. Эфроса. Что касается экранной продукции постсоветского периода, то из произведений М. А. Булгакова более успешно был интерпретирован главный роман писателя «Мастер и Маргарита».

Как было отмечено, не все перечисленные кино- и телефильмы стали художественными явлениями экранной культуры. Главный недостаток многих экранизаций — иллюстративность, неумение следовать логике булгаковских жанров, определять «сверхзадачу» произведения, делая его достоянием современности.

Думается, что перспективы экранизации творчества Булгакова в XXI в. — не в кино, а на телевидении с его «эффектом присутствия», мобильностью, серийностью и цифровыми спецэффектами. Телевидение, домашний экран делают Булгакова более доступным и камерным для зрителей; кроме того, именно здесь реализуется более эффективный способ «прочтения» литературного первоисточника, благодаря телевизионным средствам выразительности, и прежде всего крупному плану.

А это значит, что экранная культура еще многое может сделать для интерпретации художественного мира М. А. Булгакова — гениального русского писателя XX в.

3.4. ...НРАВСТВЕННОСТЬ ЕСТЬ ПРАВДА... ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА ВАСИЛИЯ ШУКШИНА

Публикуется по:

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 10 (48). С. 90—99.

Казалось бы, о Шукшине написано много и при его жизни, и после смерти. Однако проходят годы, а мы вновь и вновь обращаемся к его творчеству, не переставая удивляться многогранности его таланта: писатель, драматург, публицист, режиссер, актер...

Личности такого масштаба в отечественной культуре действительно не было. Есть емкое определение, которое прочно связано с именем Василия Шукшина: само-бытный народный художник.

Народный художник

Всенародную любовь Василий Макарович заслужил неразрывной связью своей жизни и своего творчества: он писал, играл, ставил фильмы на одном дыхании, как жил, а жил, как творил, — одной жизнью со своими героями, страдая и радуясь, мучаясь и возвышаясь вместе с ними.

«Шукшин принадлежал русскому искусству в той его традиции, — подчеркнул писатель Сергей Залыгин, — в силу которой художник не то, чтобы уничижал себя, но не замечал себя самого перед лицом проблемы, которую он поднимал в своем произведении, перед лицом того предмета, который становился для него предметом искусства...»¹

Вот почему его творчество столь далеко от искусственности, фальши, оригинальности и элементарного «заигрывания» с читателем и зрителем.

¹ Залыгин С. Герой в кирзовых сапогах // В. Шукшин. Избранные произведения : в 2-х т. М., 1975. Т. 1. С. 5—6.

Читать Шукшина, как когда-то А. П. Чехова, научились не сразу, считая его либо немудреным писателем-юмористом, либо рассказчиком историй из народного быта. Мы оказались в чем-то неподготовленными к восприятию шукшинской прозы с ее внешней простотой и философской сложностью одновременно.

Великий актер театра и кино Михаил Ульянов, вспоминая о своей работе над образами В. М. Шукшина в театре, в кино и на телевидении, пытаюсь разгадать, в чем магнетизм его творчества, отметил: «С ним интересно и весело, любопытно и больно, подчас невыносимо. Ибо Шукшин не признает грим, а видит героев такими, какие они есть, со всеми острыми и неудобными углами, и ради удобства и гладкости восприятия не причесывает, не утюжит, не припомаживает своих вихрастых, колючих “чудиков”. Мудрость Шукшина ведь в том, что он видит и воссоздает жизнь такой, какая она есть, во всех ее проявлениях...»²

А кинорежиссер Сергей Герасимов, в фильме которого «У озера» Шукшин сыграл одну из лучших своих ролей, также подчеркивал, что «Шукшин умел смотреть и умел видеть. Он видел справедливость и зло, людей жадных и широких, замкнутых и отзывчивых, холодных и пылких. Все это становилось предметом его писательского интереса». И, отмечая страсть Шукшина к психологическому анализу, он сравнивает его невероятный по силе рассказ «Обида» с толстовским «Много ли человеку земли надо?»³

Что же это за особенная «шукшинская» проза, что это за кинематограф, представленный на суд истории как «исследование жизни, раздумье о судьбе и времени»? Вглядевшись пристальнее в героев шукшинских рассказов и сценариев, легко понять, почему автора так интересовали «странные люди», мечтатели, бунтари, которых в народе называют «чудиками». Ибо не всякий может понять логику их поступков, увидеть их

² Народный художник // Искусство кино. 1979. № 7. С. 105.

³ Там же.

душу, психологические особенности их неоднозначных характеров.

Так, в рассказе «Чудик» герой только тогда и почувствовал себя счастливым человеком, когда вернулся из города от жадных и глупых родственников домой: «Чудик приехал, когда шел рясный парной дождик. Чудик вышел из автобуса, снял новые ботинки, побежал по теплой мокрой земле — в одной руке чемодан, в другой ботинки. Подпрыгивал и пел громко...»⁴.

Чудик, Спирька из рассказа «Сураз» — это все как бы варианты одного и того же исследуемого писателем, странного с точки зрения обывателя характера. О Спирьке Шукшин писал так: «...Размашисто красивый, дерзкий и такой же неожиданно добрый. Добротой своей он поражал, как и красотой. Мог снять с себя последнюю рубаху и отдать — если кому она нужна...»⁵.

Спирька — герой трагический: его жизнь была цепью ошибок. Он, как и фельдшер из рассказа «Даешь сердце», из тех, о ком обычные люди, обыватели говорят: «контуженный», «пыльным мешком ушибленный...», «ненормальный».

В рассказе «Залетный» Шукшин создал образ человека, напрочь лишённого того, что называют «практичностью». Неведомо как пришедшего в село, больного и одинокого Саню ненавидели почти все в деревне, особенно замужние бабы. А вот незадачливый мужичок Филя — сам из «чудиков» — тянулся к «залетному» Сане всей душой! «Филя, когда бывал у Сани, испытывал такое чувство, словно держал в ладонях теплого, еще слабого воробья с капельками крови на сломанных крыльях — трепетный живой комочек жизни. И у Фили все восставало в груди — все доброе и все злое, когда про Саню говорили плохо»⁶.

Главный герой рассказа «Алеша Бесконвойный», деревенский пастух, взял себе за правило не работать

⁴ Шукшин В. Рассказы. Калина красная // В. Шукшин. Избранные произведения : в 2-х т. М., 1975. Т. 1. С. 111.

⁵ Там же. С. 188.

⁶ Там же. С. 180.

в субботу и воскресенье. Чем же он занимался? В субботу он топил баню. Мылся и начинал париться. И парился пять часов подряд... Неторопливо, с массой подробностей описывал Шукшин, как готовился и как парился в бане его герой. Но рассказ этот написан не для любования самим процессом мытья в бане. Он — о категориях нравственных, философских — о процессе, если можно так сказать, «высвобождения» души человека от повседневных забот, он о естественной потребности каждого человека обдумать свою жизнь, о «чистке» души, о прошлом, из которого произрастает будущее... Об истинных ценностях короткой, как миг, человеческой жизни...

Шукшин досконально знает своего героя, знает и любит. С такой же силой он ненавидит врагов своих чудиков. Тех, кто не понимает, не может понять, что такие «чудики» выражают какую-то особую грань русского характера, причем грань очень важную, драгоценную, исторически существующую уже давно, о которой писали Достоевский, Толстой, Тургенев и Лесков.

Цель своего творчества Шукшин определил четко: «Говорить правду, какой бы горькой она ни была»⁷.

Этому принципу — говорить полную правду о человеке в целом, не раскладывая его по полочкам «положительный» или «отрицательный», не страшась (по методу Ф. М. Достоевского) опускаться в «мрачноватые подвалы» человеческой души — Шукшин был верен и в литературе, и в кинематографе. Эстетическая программа Василия Макаровича явно противоречила основным принципам социалистического реализма, в прокрустово ложе которого не укладывались ни его талант, ни его произведения: сборники рассказов («Сельские жители», «Земляки», «Характеры», «Беседы при ясной луне»), киноповести, романы «Любавины» и «Я пришел дать вам волю...»

Объясняя свое пристрастие к так называемой «деревенской» теме, яркими представителями которой в литературе 1960—1970-х были «неопочвенники» Ф. Абра-

⁷ Шукшин В. Киноповести. М., 1975. С. 140.

мов, В. Белов, В. Распутин, Шукшин говорил: «...И в литературе, и в кинематографе привязанности мои постоянные. Я исследую крестьянский слой. А точнее — судьбы людей, вышедших из крестьян. Что меня волнует?.. Деревня разбредается, деревня уходит. Это знают все, всех это волнует — кого искренне, кого, может быть, и притворно. В этом уходе я вижу только потерю. И в свое время мучился этим, кричал, призывал... Наивно! Жизнь сильнее наших заклинаний, ее законы неподвластны, непреодолимы. И что прежняя деревня уходит и уйдет, это ясно теперь как божий день. Но куда она приходит и к чему придет в конце концов? Вот вопрос! И эта сторона проблемы теперь-то и волнует меня более всего»⁸.

Кинематограф. Начало

С такой нравственной программой пришел Шукшин и в кинематограф, получив режиссерское образование во ВГИКе, в мастерской Михаила Ромма (параллельно с Андреем Тарковским). Впрочем, еще до того как представить свою первую режиссерскую работу, Шукшин обратил на себя внимание зрителей и критиков как актер, обладающий особой, «некинематографической» внешностью. Достаточно вспомнить фильм Марлена Хуциева «Два Федора» (1958), где Шукшин сыграл роль солдата, вернувшегося с фронта и усыновившего беспризорного мальчишку. Ситуация фильма, в котором два одиноких человека — взрослый и ребенок — вместе начинают новую, мирную жизнь, была интересна Шукшину-актеру для создания живого, глубокого характера. Его Федор прошел всю войну, он видел то, что могло навсегда ожесточить его сердце. Однако, несмотря на внешнюю суровость, сдержанность в проявлении чувств, герой Шукшина отзывчив к чужой боли и по-настоящему добр в своей готовности помочь и защитить слабого... И всякий раз, когда мы пересматриваем этот или какой-то другой фильм с участием

⁸ Фомин В. Пересечение параллельных. М., 1976. С. 341–342.

Василия Макаровича («Золотой эшелон», «Когда деревья были большие», «У озера», «Они сражались за Родину», «Прошу слова» и др.), мы вновь встречаемся с ним самим, его яркой индивидуальностью, его неповторимым умением всегда быть самим собой — естественным, по-человечески понятным и открытым, а иногда — колючим и ершистым.

Особенность и уникальность кинематографа Василия Шукшина чувствуется уже в его дипломном короткометражном фильме «Из Лебяжьего сообщают» (1961). Здесь он впервые выступил в трех лицах: как автор сценария, режиссер-постановщик и исполнитель одной из главных ролей. Вот почему на два года была затянута защита диплома: он оттачивал перо писателя и постигал азы актерской профессии, снимаясь в кино. Техническое мастерство Шукшина-режиссера будет возрастать от фильма к фильму, хотя справедливости ради следует отметить, что «техника» съемки (ракурс, монтаж, ритм, свет, цвет и т. д.) никогда не была для него самоцелью. Главным для него было авторское исследование жизни, ярких неординарных характеров, раздумья о «времени и о себе».

И позже, уже в конце 1960-х годов, в одном из интервью он озвучит размышления: «Мне представляется, что поворот к авторскому кинематографу — самый закономерный. То, что запросилось в душе, сказалось на языке. К этому надо идти. Человек, менее опытный, но более рванувшийся душой, скажет сильнее и интереснее, чем режиссер-профессионал скажет своим блестящим ремеслом в фильме по чужому сценарию... И тут совсем наглядно видишь и понимаешь, что режиссура — это всего лишь режиссура, а художник есть художник»⁹.

Из высказываний Василия Макаровича об «авторском кинематографе», «режиссуре» и «ремесле» ясно одно: он искренне хочет простого и доверительного разговора со зрителем, выступая перед ним не как «переводчик» чужого текста или истолкователь чужой

⁹ Фомин В. Пересечение параллельных. М., 1976. С. 318.

идеи, а как собеседник, разговаривающий «на равных» о жизни, о человеке, о судьбе. Другими словами, «авторство», по Шукшину, это определенное выражение философской позиции, а не стиля.

И в этой связи Шукшин в полной мере относится к тому поколению «авторского кинематографа», которое в отечественном кино 1960—1970-х годов представляли А. Тарковский, А. Кончаловский, А. Алов и В. Наумов, Э. Климов, М. Хуциев, Г. Панфилов и др.

Однако загадки зрительского (как и читательского) восприятия поставили Шукшина в тупик сразу после выхода в прокат его фильма «Живет такой парень» (1964). Внешне все было благополучно. Фильм хорошо шел в прокате, его оценила критика, более того, он принес Шукшину всесоюзную и мировую славу¹⁰.

И все же Василий Макарович был обескуражен тем, что его первый экранный фильм воспринимался и публикой, и критикой как комедия.

Между тем, по признанию самого Шукшина, он не ставил комедию, его фильм иного жанра, и задачи у него были иные.

Сюжет картины (сегодня это уже киноклассика) — несколько рассказов о жизни простого веселого парня Пашки Колокольниковца, который шоферит на Чуйском тракте (его сыграл актер Леонид Куравлев, талант которого был «открыт» Шукшиным). Фабула построена на перипетиях смешного и драматического, реального и ирреального (знаменитые «видения» главного героя). Жанр фильма, как и последующих картин Шукшина, можно определить как трагикомедию о несовместимости мечты и реальности, о трудной судьбе доброты, о том, как тяжело жить без надежды на счастье. Да, Пашка в представлении окружающих — хвостун и фантазер, мечтающий об Идеале, о красивой, как в книгах, любви, о жизни, непохожей на реальность (это с пятью-то классами образования!), но при этом он искренне,

¹⁰ Фильм «Живет такой парень» был удостоен в 1964 г. Приза Всесоюзного кинофестиваля в г. Ленинграде «За лучшую кинокомедию» и Главного приза Международного кинофестиваля в Венеции «Золотой Лев св. Марка» (в разряде фильмов «Для детей и юношества»).

хотя и неуклюже, пытается сделать окружающих людей счастливыми (вспомним хотя бы сцену сватовства дяди Кондрата к тетке Анисье или предфинальную, где он предотвращает пожар на бензохранилище, но сам попадает в больницу). Впрочем, в исполнении обаятельного Леонида Куравлева Пашка Колокольников воспринимался тогда как один из многочисленных шукшинских «чудиков» — любимых героев его рассказов и фильмов.

Как бы там ни было, но фильм «Живет такой парень», собравший в прокате 27 млн зрителей¹¹, стал поворотным в судьбе В. М. Шукшина, связав воедино его литературное и кинематографическое творчество.

Путь к Разину

Образ Степана Разина как предмет особой любви вошел в жизнь Василия Макаровича еще в раннем детстве вместе с песней «Из-за острова на стрежень». И с тех пор мятежный донской атаман, народный заступник стал для него самой притягательной фигурой русской истории.

Как объект писательского интереса он появляется у Шукшина в начале 1960-х годов. После публикации рассказа «Стенька Разин» (1962) образ Разина лейтмотивом проходит через все творчество В. М. Шукшина: прозу, кинодраматургию, публицистику — как символ народной совести, силы духа и стихийного протеста.

А как герой специально посвященного ему масштабного произведения Степан Разин появляется в замыслах и творческих планах Шукшина в середине 1960-х годов — с завершением первой книги «Любавиных». История крестьянской семьи требует предыстории; роман о крестьянской войне XVII века возникает в сознании Шукшина как необходимый этап исследования современного крестьянства. В архивах писателя сохранилась рабочая запись, отражающая это отпочкование собственно исторического сюжета от сюжета семейно-родословного:

¹¹ Домашняя синематека. Отечественное кино 1918–1996 / под ред. М. Утевского. М., 1996. С. 145.

«О романе. Хотелось бы (если хватит сил, времени и еще кое-чего) проследить историю крестьянства (сибирского) до наших дней. В традициях реализма.

Всякое явление начинает изучаться с истории. Предыстория — история. Три измерения: прошлое — настоящее — будущее — марксистский путь исследования общественной жизни»¹².

Задумав написать «предысторию» современного крестьянства, Шукшин углубляется в специальную литературу; он собирает целую библиотеку по Разину, начиная со статьи К. Маркса «Стенька Разин», с книги Н. И. Костомарова «Бунт Стеньки Разина», с фундаментального собрания документов «Крестьянская война под предводительством Степана Разина» и тома иностранных свидетельств об этой войне, а также статьи и сообщения исторических журналов по весьма специфическим и узким аспектам темы. Сохранившийся в архиве В. М. Шукшина список литературы насчитывает 60 названий¹³.

Фундаментальное изучение Шукшиным разинского восстания и личности Степана Разина впоследствии высоко оценят отечественные историки, хотя шукшинская концепция этой темы основана не столько на эмпирическом материале, сколько взаимодействует с образом, живущим в народной памяти («заступника», «батюшки»). Для Шукшина, размышляющего об исторической судьбе русского крестьянства, Разин — это прежде всего крестьянский вождь.

Весной 1966 года В. М. Шукшин, оформляя замысел будущего фильма, пишет заявку на литературный сценарий «Конец Разина». Это первый по времени документ, зафиксировавший основные мысли писателя:

«Написано о Разине много. Однако все, что мне удалось читать о нем в художественной литературе, по моему, слабо. Слишком уж легко и привычно шагает он по страницам книг: удалец, душа вольницы, заступник

¹² <http://www.shukshin.ru/work/ss92/vol5/comments.html> (дата обращения: 23.08.2014).

¹³ <http://www.shukshin.ru/work/ss92/vol5/comments.html>.

и предводитель голытьбы, гроза бояр, воевод и дворянства. Все так. Только все, наверное, не так просто.

Он — национальный герой, и об этом, как ни странно, надо “забыть”. Надо освободиться от “колдовского” щемящего взора его, который страшит и манит через века. Надо по возможности суметь “отнять” у него прекрасные легенды и оставить человека. Народ не утратит Героя, легенды будут жить, а Степан станет ближе. Натура он сложная, во многом противоречивая, необузданная, размашистая. Другого быть не могло. И вместе с тем — человек осторожный, хитрый, умный дипломат, крайне любознательный и предприимчивый. Стихийность стихийностью... В XVII веке она на Руси никого не удивляла. Удивляет “удачливость” Разина, столь долго сопутствующая ему. (Вплоть до Симбирска.) Непонятны многие его поступки: то хождения в Соловки на богомолье, то через год — меньше — он самолично ломает через колена руки монахам и хулит церковь. Как понять? Можно, думаю, если утверждать так: он умел владеть толпой (позаимствуем это слово у старинных писателей). Ему нужна была сила, он собирал ее, поднимал и вел. Он был жесток, не щадил врагов и предателей, но он и ласков был, когда надо было.

Почему “Конец Разина”? Он весь тут, Степан: его нечеловеческая сила и трагичность, его отчаяние и непоколебимая убежденность, что “тряхнуть Москву” надо. Если бы им двигали только честолюбивые гордые помыслы и кровная месть, его не хватило <бы> до лобного места. Он знал, на что он шел. Он не обманывался. Иногда только обманывал во имя святого дела Свободы, которую он хотел утвердить на Руси¹⁴.

Как известно, фильм о Степане Разине Шукшину так и не удалось поставить. Литературный сценарий фильма был напечатан в журнале «Искусство кино» в 1968 (№ 5–6). Параллельно писался роман «Я пришел дать вам волю», который был завершен в 1969 году, в канун 300-летия разинского восстания. Судьба рукописи была подробно описана писателем и журнали-

¹⁴ <http://www.hrono.ru/biograf/shukshin.html>.

стом В. Коробовым в книге «Василий Шукшин: вещее слово»¹⁵.

Между литературой и кино

После того как на неопределенный срок были остановлены съемки «Разина», Шукшин снимает картину «Ваш сын и брат» (1967) по мотивам нескольких своих рассказов. Этот фильм характерен тем, что в отличие от первого («Живет такой парень») в нем заметно ослаблена комическая, а усилена драматическая интонация. Заметим сразу — несмотря на то, что фильм «Ваш сын и брат» был удостоен Государственной премии Российской Федерации, он вызвал неоднозначную реакцию и у зрителей, и у критиков.

В основе фильма опять-таки размышления о жизни современной Шукшину деревни, о причинах духовного распада крестьянской семьи, о непростых проблемах взаимоотношений села и города. В подходе к герою — все тот же шукшинский принцип говорить о человеке всю правду, какой бы горькой она ни была, выходя за пределы условностей соцреализма, его стандартов и догм. И вновь в персонажах Шукшина ставят в тупик парадоксальное соединение несоединимого, странные перепады настроений, импульсивность совершаемых поступков. Вспоминая того же Пашку Колокольников, в характере которого столько несовпадающих желаний и противоречивых чувств в душе, можно предположить, что импульсивность поступков таких шальных и незаурядных натур, как он, вполне реальна и может «подтолкнуть» не только к героическому поступку, но и повести по кривой дорожке, что и дает понять Шукшин в фильме «Ваш сын и брат».

Герой одной из новелл этого фильма Степан Воеводин, вернувшийся в родную деревню из «мест не столь отдаленных», из той же категории людей, что и Пашка Колокольников (неслучайно их играет один и тот

¹⁵ Коробов В. Василий Шукшин: вещее слово. Биографический очерк. 2-е изд. М., 2009. 116 с.

же актер — Леонид Куравлев). Разница лишь в том, что Степан — правонарушитель, а значит, по канонам соц-реализма, персонаж «отрицательный». Однако Шукшин, как мы отмечали, никогда не наклеивал ярлыков на своих героев. «Нравственным или безнравственным может быть искусство, а не герои, — утверждал он. — Только безнравственное искусство в состоянии создавать образы лживые»¹⁶.

Вот почему, несмотря на неоднозначность характера Степана в фильме «Ваш сын и брат», как и в рассказе «Степка» (который стал одной из основ сценария), герой Шукшина удивительно обаятелен.

Поражает в нем все та же самая «странность», нелогичность поведения на фоне неторопливой, размеренной деревенской жизни. Вот он, казалось бы, дома после длительного отсутствия. В деревне это, конечно, событие. Вот как пишет о возвращении Степана Шукшин в рассказе: «Стали приходить соседи, родные... Пришли товарищи Степана. Стало колготно в небольшой избенке Воеводиных... И потихоньку стало разговариваться неяркое веселье»¹⁷.

В фильме картина деревенского быта и своеобразного «братства» становится более наглядной. Собравшихся, естественно, интересует, как там, в тюрьме-то, поди, тяжело было?.. Однако Степан неожиданно для всех (в том числе и для самого себя) начинает вдохновенно убеждать: «Да нет. Там хорошо. Вы здесь кино часто смотрите? А мы — в неделю два раза. К вам артисты приезжают? А к нам туда без конца ездили. Один раз фокусник приезжал... Людей интересных много. Есть такие орлы!.. Жрать тоже хватало...»¹⁸

Но это еще не все. В разгар веселья, когда в избе появился участковый милиционер, становится ясно, что Степан сбежал из тюрьмы, не досидев до конца срока всего лишь три месяца. Сбежал, заведомо зная, что это

¹⁶ Шукшин В. Нравственность есть Правда // Искусство нравственное и безнравственное / сост. и ред. В. И. Толстых. М., 1969. С. 144.

¹⁷ Шукшин В. Рассказы. Калина красная. С. 43—44.

¹⁸ Там же.

грозит ему дополнительным сроком заключения. На вопрос участкового, зачем он это сделал, ответил: «А вот — пройтись разок... Соскучился. А то меня сны замучили — каждую ночь деревня снится»¹⁹.

Вновь перед нами трагикомизм ситуации и одновременно загадка «русской души», которую прагматики определяют словом «дурь». Впрочем, прокатная судьба этого фильма сложилась хуже первого: публика не захотела смотреть «нового», «более драматичного» Шукшина, а критика увидела в этой работе лишь пресловутое противопоставление «безнравственного» города и «нравственной» деревни. Были и те, кто, подобно М. Блейману, упрекал Шукшина в «непрофессионализме»²⁰.

Еще хуже обстояли дела с картиной «Странные люди» (1969), в основе которой три рассказа Шукшина, как и в предыдущем фильме. Принцип «киносборника» не сработал на зрительское восприятие, и это понимал сам режиссер: «Зрительский опыт — великая штука. Я пренебрег им — и разговора со зрителем не получилось. Я хотел сказать в этом фильме, что душа человеческая мечется и тоскует, если она не возликовала никогда, не вскрикнула в восторге, толкнув нас на подвиг, если не жила полной жизнью, не любила, не горела. Не вышло»²¹.

Между тем этот фильм, в котором много прекрасных актерских работ (Е. Евстигнеев, Е. Лебедев, С. Никоненко, Л. Федосеева, В. Санаев, Н. Сазонова, Л. Соколова и др.), интересен не только эксцентрическими выходками шукшинских «странных людей», но и исследованием состояния души человеческой. И если в картине «Живет такой парень» преобладает достаточно благодушная интонация, то в последующих экранных работах Шукшина усиливаются грусть и тревога. Его «странные люди» тоскуют и маются, не находя своего

¹⁹ Шукшин В. Рассказы. Калина красная. С. 47.

²⁰ Блейман М. Режиссура — это профессия // Сов. экран. 1968. № 7. С. 18–19.

²¹ Фомин В. Пересечение параллельных. М., 1976. 305.

места в жизни. Причем все эти герои (и литературные, и экранные) по-своему талантливы, незаурядны, но дарованные природой возможности почему-то не реализуются, душа чего-то просит, бунтует, ищет выхода, а отсюда — блажь, нелепые поступки, тоска.

Взять хотя бы Броньку Пупкова в исполнении Евгения Лебедева из тех же «Странных людей». Уже немолодой егерь, хорошо знающий свое дело, он «болен» какой-то непонятной страстью — рассказывать приезжим охотникам немыслимую историю своего «покушения» на Гитлера. Причем рассказ этот звучит как анекдот — Бронька «живет» своей нелепой выдумкой, по-настоящему переживая и безутешно рыдая, что он не попал «в гада»... Начиная со «Странных людей» эта тема тоски, душевной боли звучит у Шукшина все отчетливей.

«Смысл душевных терзаний человека у позднего Шукшина, — отмечает критик Л. Аннинский, — невозможность жить, когда душа заполнена не тем”. Это чистая нравственная максима, независимая (или почти независимая) от “прописки”, столь важной Шукшину 1960-х годов. Шукшин 60-х годов болел душой за крестьянина, Шукшин 70-х годов болеет за человека... Теперь он не хочет понять каждого. Даже преступника...”²²

В конце 1960-х — начале 1970-х годов весьма ощути-мо меняется взгляд Шукшина на окружающую действительность. Это особенно заметно в его литературном творчестве, которое становится все более критичным, сложным, многообразным.

На первый план выходят ирония, сарказм, сатира. На смену забавным «чудикам» приходят персонажи подловатые, с заостренней, уродливой душой. Таковы герои рассказов «Боря», «Крепкий мужик», «Мужик Дерябин», «Срезал», «Штрихи к портрету» или пьесы «Энергичные люди» и «А поутру они проснулись...». В русле эволюции творчества Шукшина и сатирическая сказка-притча «До третьих петухов».

²² Аннинский Л. Шукшинская жизнь // В. Шукшин. Собрание сочинений в одной книге. Белгород — Харьков, 2013. С. 35.

В 1972 году на экраны страны выходит фильм «Печки-лавочки», в котором Василий Макарович пробует объединить разные направления своих творческих поисков, включая и то, что было наиболее интересным в предшествующих экранных произведениях.

Сюжет дороги, популярный в русском фольклоре, становится центральным в композиции фильма, главный герой которого — тракторист Иван Расторгуев (его играет сам Шукшин) вместе с женой Нюрой (Лидия Федосеева) едет через всю Россию — из далекой алтайской деревни к теплому Черному морю.

Однако путешествие на юг — лишь внешняя сторона фильма, его фабула; главная же цель — постижение глубин человеческой души. Иван Расторгуев в исполнении Шукшина — это многогранный характер, суть которого в его бесконечных трансформациях. Передовик производства и любитель застолья, обидчивый, легко ранимый человек и задира, мудрец и наивный простака, скромный работяга и безудержный хвостун — все эти черты характера Расторгуева раскрываются при каждой новой встрече с тем или иным персонажем фильма.

В «Печках-лавочках» на первый план выходит своеобразный шукшинский юмор, причем не только в парадоксальных сюжетных ситуациях, когда главный герой принимает вора за «конструктора по железной дороге», а профессионала-фольклориста за жулика, — стихия юмора вперемешку с грустью пронизывает всю структуру, все диалоги фильма.

Еще одной особенностью этой талантливой картины является творческий дуэт Шукшина — представителя «литературного», «разговорного» кинематографа и оператора Анатолия Заболоцкого — приверженца «настоящего» кино, более склонного к экранной поэзии, нежели к прозе.

Этот дуэт позволил с наибольшей полнотой соединить на экране бытовую сюжет и массу живых наблюдений, глубокий психологизм и юмор, внешнюю простоту героев с их сложным духовным миром.

Зрительский успех фильма (в первые месяцы проката его посмотрело более 17 миллионов зрителей)²³ резко разошелся с мнениями критиков: одни упрекали Шукшина за «пламенную любовь к деревне и самоварам», другие (в том числе земляки с Алтая) ругали его за «незнание нынешнего колхозного житья».

Еще больше, как известно, Шукшину «досталось» за «Калину красную» (1974) — фильм, оказавшийся для него последним, итоговым. Сама повесть, ставшая основой сюжета фильма, была опубликована в журнале «Наш современник» в апреле 1973 г. Весной того же года фильм «Калина красная» был запущен в производство. И вновь Шукшин в трех лицах — автор сценария, кинорежиссер и исполнитель главной роли. И опять перед нами особый тип авторского кинематографа — философская притча...

Кстати, это первый фильм Шукшина, снятый в цвете. Вместе с оператором Анатолием Заболоцким Шукшин «примеривает» цветовую гамму с перспективой на будущий фильм о Разине, о котором ведет переговоры с киностудией «Мосфильм».

Первое, что поражает в «Калине красной», — это достоверность, трогательность и простота рассказа о Егоре Прокудине — человеке с трудной судьбой, отсидевшем очередной срок в тюрьме, выпущенном на волю и теперь искренне стремящемся начать новую жизнь. Но здесь, на пороге, казалось бы, желанной, обретенной им полноты жизни не успевает герой сделать первую борозду на пашне, как приходит жестокая расплата. Группа бандитов, с которыми был ранее связан герой, убивает его. И поэтический, песенный строй картины неожиданно становится жестким, драматическим. История Егора Прокудина — это мучительный вопрос о смысле жизни, о подлинных и мнимых нравственных ценностях. А фильм, и в особенности его финал, — горький и мужественный ответ писателя и режиссера Василия Шукшина. Этот ответ опять-таки в контексте всех тех нравственно-философских проблем бытия челове-

²³ См.: Домашняя синематека. Отечественное кино 1918–1996. С. 325.

ка, которые питали его творчество. Судьба Егора Прокудина и все то, что за ней стояло, выходит за пределы, казалось бы, мелодраматической истории, становясь метафорой гибели человеческой души, разрушения ее нравственных основ, коррозии «почвы».

«В этой горькой истории, — комментировал сам Шукшин, — меня интересует не то, что человек сбил-ся с пути истинного и не просто человек вообще. Меня интересует крестьянин. Крестьянин, утративший связь с землей, с трудом, с теми корнями, которыми держится жизнь. Как случилось, что человек, в жилах которого течет крестьянская кровь, кровь труженика, человек со здоровой нравственной биологией, привитой ему крестьянской средой, вдруг вывихнулся, сломался?..

И тут, конечно, мне больше всего важна не сама история грехопадения, а предыстория. Почему все это могло произойти? Какие условия привели к тому, что такое здоровое и крепкое вдруг стало больным? Откуда стала возможна эта порча душ?.. И потому, может быть, самая сложная моя задача в этом фильме состоит в том, чтобы “разрушить”, “преодолеть” сюжет, перевести разговор в иную, более важную плоскость... Рассказать не о злощастной судьбе рецидивиста — рассказать о душе. О том, как не устроена она, как мается и ищет своего места. И тянется туда, где почует настоящее тепло»²⁴.

Встречное добро, встречное движение человеческого сердца (заочное знакомство через переписку с простой деревенской женщиной Любой Байкаловой) переворачивает всю жизнь Егора. Казалось бы, по закону жанра (если воспринимать «Калину красную» как мелодраму) герой, перед которым открывается новая жизнь (любовь, создание семьи, работа), должен переродиться, стать другим. А шукшинский Егор, едва выйдя из тюрьмы на волю, растревожив нас, зрителей, своей любовной беседой с «сестричками» — березками, бежит от судьбы, куролесит, устраивает «забег в ширину»,

²⁴ Кириллова Н. Б. Простые истины Василия Шукшина // Н. Б. Кириллова. Кинометаморфозы. Время, портреты, судьбы. Екатеринбург, 2002. С. 230.

швыряет деньгами в поисках «праздника для души». А в самый разгар знаменитого «бордельеро» вдруг говорит своим случайным собутыльникам: «Люди! Давайте любить друг друга! Ну, чего мы шурим, как пауки в банке? Я не понимаю вас...». Что это — дурь или крик души?..

Ясно одно — герой Шукшина мечется, осознавая, что жизнь его идет наперекосяк, что она в разладе с совестью. Но не только из-за себя страдает Егор. Он видит, что и другие, казалось бы, «нормальные» люди тоже как-то неладно живут. Вот почему встреча с Любой Байкаловой у Шукшина — это не просто начало, предчувствие любви или надежда на счастье. Это нечто другое. Встретив Любу, Егор встретил как бы самого себя. И к себе же потянулся... Эта женщина разбудила в нем что-то глубокое, забытое, растревожила его душу и совесть — все то здоровое, что, казалось бы, умерло в нем за долгие годы воровской жизни²⁵.

Одной из самых щемящих сцен фильма является встреча Егора с матерью — одинокой, полуослепшей старухой, которую он не видел много лет, и теперь у него не хватает духу признаться, что он — ее сын. Так неузнанным и уходит он из материнского дома, бросается на землю с глухими рыданиями, проклиная себя, свою судьбу и собственное слабоволие... В финале повести «Калина красная», в сцене смерти Егора Шукшин еще раз подчеркивает его происхождение: «И лежал он, русский крестьянин, в родной степи, вблизи от дома... Лежал прикинувшись щекой к земле, как будто слушал что-то такое, одному ему слышное...»²⁶

Как видим, нравственно-философская концепция фильма гораздо глубже мелодраматического сюжета и тех комических коллизий, которыми всегда отличались произведения Шукшина. Перед нами сложный жанр, элементы которого есть практически во всех его фильмах и рассказах, — трагикомическая притча о заблудшей душе, о «правде» и «кривде» в жизни.

²⁵ Кириллова Н. Б. Простые истины Василия Шукшина. С. 230.

²⁶ Шукшин В. Киноповести. М., 1975. 268 с.

И еще об ответственности человека перед матерью, которая его вскормила, землей, которая его взрастила. Главная идея фильма в том, что за все в жизни приходится платить: за хорошее и плохое, за ложь и приспособленчество, за трусость и измену, за паразитический образ жизни — словом, за все. И платить сполна...²⁷

Что с нами происходит?..

Этот вопрос звучит в финале последнего прижизненного экранного произведения Васили Шукшина.

Страшная, трагически изломанная, покореженная судьба Егора Прокудина — это итоги размышлений Шукшина над предысторией: откуда все это? Где истоки нашей беды, всех наших проблем?

Размышляя на эту тему, Шукшин призывает: «Надо потрезвее взглянуть на жизнь. Это необходимо хотя бы из уважения к тому самому человеку, о котором мы пишем, снимаем фильмы. Может быть, высшая форма уважения к человеку и заключается в том, чтобы не скрывать от него, каков он есть на самом деле. Говорить правду, какой бы горькой она ни была»²⁸.

Впрочем, намерение Шукшина «говорить правду, какой бы горькой она ни была», присутствовало в его творчестве всегда, как и желание простоты, искренности, доверительности интонации.

Как подчеркивал когда-то Сергей Залыгин, символом этой простоты был «герой Шукшина, обутый в кирзовые сапоги». Причем сапоги эти не были неким сословным признаком или принадлежностью так называемого “простого” человека. «Скорее это та таинственная простота, к которой художник сумел свести нечто очень сложное...»²⁹

²⁷ См.: Кириллова Н. Б. Простые истины Василия Шукшина. С. 231.

²⁸ Фомин В. Пересечение параллельных. М., 1976. С. 351–352.

²⁹ Залыгин С. Герой в кирзовых сапогах // В. Шукшин. Избранные произведения : в 2-х т. М., 1975. Т. 1. С. 5–6.

Другое дело, что в начале 1970-х взгляд Шукшина на действительность становится более трезвым и жестким. Мы уже отмечали, как разительно менялся герой Шукшина и его отношение к своему герою. Если начал Шукшин со своеобразных «зарисовок» с натуры, то в конечном итоге пришел к «характеру-притче». Однако последние рассказы Шукшина становятся все более емкими, превращаясь в своего рода небольшую повесть («Осенью», «Штрихи к портрету»). Таким образом, диапазон творчества художника становится разнообразным, включающим рассказ и повесть, сатирическую сказку, пьесу и, наконец, романы.

Но главное — меняются стиль и интонация автора, они становятся более жесткими и саркастическими. Большинство персонажей его последних произведений — уже не загадочные «странные люди», а мелкие, пакостные, подлые людишки.

Вспомним хотя бы деревенского «эрудита» Глеба Капустина из рассказа «Срезал», который знаменит на всю округу тем, что своим бывшим землякам, приезжающим из города в отпуск в родную деревню, устраивает «своеобразные “собеседования”», в ходе которых с каким-то язвительным сладострастием «срезает» их всех своими дурацкими вопросами.

Еще пример: в больничную палату, где лежал тихий, безвредный дурачок Боря, привели новенького. Этот «пацан с веселой душой», как он заявил о себе, вручив Боре сигарету вместо конфеты, заставил его сжевать ее со словами: «Ешь-ешь, Боря, она сладкая»... («Боря»).

А страшноватая история «человека и гражданина Н. Н. Князева»? Жалкий человечиска, с раннего детства обнаруживший у себя «проблески философского сознания» и потому мнящий себя Спинозой, корпит день и ночь над философским трактатом о государственной власти. И выдает «мысли», от которых оторопь берет. А в автобиографии, приложенной к «трактату», задавая вопросы о «целесообразном государстве», сам себе отвечает: «Боже мой! Что же мы делаем? Ведь

мы могли бы, например, заасфальтировать весь земной шар! Прорыть метро до Владивостока! Построить лестницу до Луны!» («Штрихи к портрету»).

Уродливость, извращенность мыслей, дел и поступков перечисленных героев соседствуют с пустыми, словно изъеденными молью душами персонажей сатирической сказки «До третьих петухов» и пьесы «Энергичные люди».

И если «странные люди» Василия Шукшина отличались наивностью и какой-то особой чистотой души, то его «энергичные люди» совсем другого склада. Это наглые хапуги, прожженные дельцы, опухшие от пьянства проходимцы. Автор окрестил большинство из них кличками: Брюхатый, Курносый, Чернявый, а главному персонажу дал звучную русскую фамилию «Кузькин» и имя «Аристарх Петрович».

Пьеса «Энергичные люди» впервые была поставлена Г. А. Товстоноговым на сцене ленинградского Большого драматического театра в 1974. БДТ безошибочно ощутил связь сатиры Шукшина с традициями Гоголя и Салтыкова-Щедрина, фантазмагориями Сухово-Кобылина и Маяковского.

Блистательный актерский ансамбль — Е. Лебедев, К. Лавров, О. Базилашвили, П. Панков, С. Юрский и др. — играл шукшинских «комбинаторов», этаких «хозяев современной жизни» в приемах откровенного гротеска, зловещего балагана. Когда на сцене изрядно поднабравшиеся собутыльники устраивали воображаемое путешествие, игру в перелетных птиц и радовались как дети, — в этом не было ничего от «детской чистоты», а при всей своей внешней обыденности проглядывало нечто насмешливо-дьявольское. Театр рассматривал загул кузькиных под «увеличительным стеклом» как некую социальную метафору: на сцене буйствовало наглое, зажавшееся и трусливое обезьянье стадо, принявшее человеческий облик. Не в этой ли тенденции духовного распада личности увидел перспективу и одну из реальных угроз нашему обществу Василий Шукшин?..

Вот и в последнем его рассказе «Кляуза» излагается вполне заурядная история — нахамили человеку. Обыкновенный случай. Но у самого рассказчика этот «инцидент» вызывает такой взрыв боли, горечи, недоумения, что ему кажется — наступает «конец»: «Это правда. Не знаю, что такое там со мной случилось, но я вдруг почувствовал, что — все, конец. Какой “конец”, чему “конец” — не пойму, не знаю и теперь, но предчувствование какого-то очень простого, тупого конца было отчетливое. Не смерть же, в самом деле, я почувствовал, не ее приближение, но какой-то конец...».

И переступая рамки «бытового реализма», с которого он начал, Шукшин постепенно переходит к произведениям с большим социально-философским обобщением. На первый план здесь, безусловно, выходит роман о Степане Разине.

...Я пришел дать вам волю...

Роман В. М. Шукшина, впервые опубликованный в журнале «Сибирские огни» в 1971 году, некоторые критики расценивали как странную случайность. Одних смутило то, что Шукшин в своих произведениях всегда обращался к современной теме, как правило, к «деревенской», ему хорошо знакомой. А тут дебри далекой российской истории. Другие (их было большинство) вообще считали, что Шукшин — мастер короткого рассказа, и в этом его призвание.

Однако роман «Я пришел дать вам волю» при всей своей неординарности, «автономности» является абсолютно «шукшинским» произведением, тесно связанным с миром прозы на современную тему. Более того, этот роман настолько исповедальный, выстраданный, что принять его специфику, структуру, образ главного героя — значит, понять до конца самого Шукшина: его корни, его боль, его нравственные искания.

Как вспоминал актер БДТ Евгений Лебедев, близко знавший Василия Макаровича, «Шукшин как истинно русский народный художник не мог не обратиться

к теме народного крестьянского бунта, к теме освобождения не только от внешних оков, но и к проблеме внутренней свободы Человека. В чем-то загадочный, противоречивый, удивительно национальный характер Степана Разина словно заворожил Шукшина, и этому образу в своем творчестве он оставался верен всю жизнь. Вольнолюбие, способность к самоотречению, чувство справедливости, совестливости — черты, которые носил в сердце Василий Макарович, и определили, видимо, кровное родство, ту “пуповину”, которая соединяла писателя и героя...»³⁰

Если проанализировать все написанное и снятое Шукшиным, то можно увидеть, что во многих его произведениях так или иначе, прямо или косвенно присутствует образ Степана Разина. К примеру: любимая песня Пашки Колокольников — «Из-за острова на стрежень...», герой последней новеллы фильма «Странные люди» вырезает из дерева скульптуру мятежного атамана, а в «Калине красной» появление Егора Прокудина в доме Любы Байкаловой сопровождается репликой ее отца: «Видали мы таких... разбойников! Стенька Разин нашелся...»³¹

Нельзя не отметить и такой особенности: роман «Я пришел дать вам волю», написанный Шукшиным после того, как литературный сценарий фильма не был утвержден к постановке, активно поднимает круг тех нравственных проблем, которые волновали Василия Макаровича во всех его произведениях. Вот почему его нельзя оценивать по традиционным меркам чисто «исторического» жанра, как роман А. Чапыгина или С. Злобина, что пробовала предпринять литературная критика. Шукшину нужно было далекое прошлое, чтобы соединить историю с сегодняшним днем.

Тем не менее в начале 1970-х годов вокруг романа «Я пришел дать вам волю» складывалась двойственная ситуация: критики роман подвергали сомнению, историки поддерживали (в ситуации с «Андреем Рублевым»

³⁰ Народный художник. С. 103–104.

³¹ Шукшин В. Киноповести. С. 255.

А. Тарковского все было наоборот). Именно историки (А. Зимин, А. Сахаров, а еще раньше В. Пашуто и С. Шмидт, рецензировавшие сценарий Шукшина для «Искусства кино») становятся на сторону автора, восприняв его философию истории и мощь центрального образа³².

С января 1971 года роман о Разине начинает публиковаться в журнале «Сибирские огни». С 1972 года в печати появляются отклики, во многом противоречивые.

Думается, что первоначальная прохладная реакция литературной критики на роман «Я пришел дать вам волю» объясняется тем, что его воспринимали по меркам сугубо исторического жанра вне контекста всего творчества Шукшина. Между тем, как очевидно из размышлений самого автора, Шукшин, повествуя о реальном герое истории, стремясь опереться на архивные источники, по форме и содержанию явно выходит за пределы сугубо «исторического жанра», выводя его проблемы в плоскость социально-философских обобщений.

Дело в том, что главной задачей историко-биографического жанра является подробное воспроизведение атмосферы ушедшей эпохи, детальное изложение хода исторических событий. У Шукшина этого явно нет. Может быть оттого, что к роману он шел через киносценарий, в нем преобладает кинематографический «крупный план» — личность героя, его характер, его внутренний мир, взаимоотношения с окружающими людьми. Очевидны социально-философские параллели: Разин — царь Алексей Михайлович; Разин — патриарх Никон; Разин — Фрол Минаев (друг-предатель); Разин — князь Львов; Разин — крестьянин Матвей Иванов и др.

Что касается исторического антуража, атмосферы, среды, изображения военных сражений, все это дано бегло, без анализа и обобщений. И этот принцип последовательно проведен через весь роман.

Более того, выстраивая роман через крупный план

³² <http://www.hrono.ru/biograf/shukshin.html>

личности героя, Шукшин опять-таки сознательно многое упускает. Здесь нет предыстории и вообще полной биографии героя, но есть «биография» главной цели его жизни: уничтожить зло, перебить мучителей — царя и всех бояр, дать народу волю... Ход этой крамольной (по христианским традициям) мысли прослежен Шукшиным подробно, от самого момента ее зарождения, когда Разин еще таит ее не только от своих товарищей, но и от себя самого. Но каждый раз, когда атаман видит социальную несправедливость, когда «топчут людей», в его душе закипают гнев и ненависть к кровопийцам. И отсюда его страшное и яростное: «Рубить!». Однако шукшинский Разин пытается понять, в чем причины несправедливости. «Видел Степан, — пишет Шукшин, — выросла на русской земле большая темная сила... Короче всего его ярость вливалась в слово “бояре”... Они, собаки, во многом виноваты: стыд потеряли, свирепеют от жадности... Но не они та сила. Та сила, которую мужики не могли осознать и назвать словом, называлась — Государство...»³³

Работа над разинской темой дала Шукшину возможность более глубоко и полно выразить свои самые сокровенные мысли и чувства, свою боль за многовековые беды и страдания русского народа, которые, как он понимал, еще не закончены, еще впереди.

И можно согласиться с Михаилом Ульяновым, который уже после смерти Шукшина поставил спектакль «Степан Разин» на сцене театра имени Е. Вахтангова и сам сыграл в нем главную роль: «Разин был для Шукшина не только и не столько исторической фигурой, сколько нравственно-целостной личностью, через которую Шукшин хотел понять что-то самое главное, самое существенное в русском мужике — главном герое всего своего творчества...». Разин у Шукшина — не яркая, былинная фигура «гулевого атамана», а образ трагический, живой, противоречивый, жестокий и страдающий одновременно. «Мука мученическая играть

³³ Я пришел дать вам волю // В. Шукшин. Избранные произведения : в 2-х т. Т. 2. С. 453–454.

такого Степана Разина, — говорит М. Ульянов. — И счастье редкое, ибо это Русь, это жизнь, пусть страшная, пусть запутанная, пусть пугающая своей жестокостью, но жизнь, а не историческая схема...»³⁴

В работе над этой темой Шукшину удалось глубже и полнее, чем в других произведениях, дать свое представление о нравственном идеале. И еще одно очевидно: в образе Разина явственно ощущаются и черты личности самого Шукшина, который, отвечая на вопрос «что с нами происходит?..», так же неистово, яростно и ожесточенно боролся за Правду, за социальную справедливость, за те нравственные принципы, что составляли и составляют духовную силу русского народа.

Р. С. После смерти Василия Макаровича Шукшина прошло 40 лет. Хочется отметить, что интерес к его книгам и фильмам не иссякает. На экраны выходят также фильмы других режиссеров по сценариям и рассказам Шукшина.

Вот только «Степана Разина» до сих пор нет. Известно, что этот фильм хотели поставить и Александр Прошкин, и Владимир Хотиненко, и Дмитрий Месхиев. Однако фильм о Разине так и не появился.

Случайность это или закономерность? Ответа нет. Поживем — увидим...

³⁴ Народный художник. С. 106.

3.5. ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО: ДУХОВНАЯ МИССИЯ ХУДОЖНИКА

Публикуется по:

Известия Уральского федерального университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2016. № 4. С. 138–149.

В 2016 году исполняется 30 лет, как не стало Андрея Арсеньевича Тарковского, великого русского кинорежиссера. Его имя внесено в золотые страницы мировой экранной культуры XX века наряду с именами Сергея Эйзенштейна, Чарльза Чаплина, Лукино Висконти, Микеланджело Антониони, Ингмара Бергмана, Луиса Бунюэля, Федерико Феллини, Алена Рене, Франсуа Трюффо и др.

Прошли годы, но мы до сих пор ощущаем эту невосполнимую утрату, ностальгию по тем духовным ценностям, которые вопреки всем противоречиям эпохи отстаивал в своем творчестве Андрей Тарковский.

Писать о Тарковском — это значит затронуть эстетико-философские возможности экранной культуры, соотнести закономерности кинопроцесса и творческой индивидуальности художника в контексте эпохи, то есть определить его духовную миссию. Это и составляет предмет данного исследования, актуальность которого несомненна.

О трагической судьбе, личности и творчестве Андрея Тарковского в отечественном киноведении и культурологии уже после его смерти написано немало. Достаточно вспомнить книги М. Косиновой и В. Фомина¹, Д. Салынского², О. Сурковой³, сестры режиссера М. Тарковской⁴, М. Туровской⁵, монографию

¹ Косинова М., Фомин В. Как снять шедевр. История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. М., 2016.

² Салынский Д. Киногерменевтика Андрея Тарковского. М., 2010.

³ Суркова О. С. Тарковским и о Тарковском. М., 2005.

⁴ Тарковская М. Осколки зеркала. М., 1999.

⁵ Туровская М. 7 1/2 или фильмы Андрея Тарковского. М., 1991.

С. Фрейлиха⁶, сборник воспоминаний «Неизвестный Тарковский»⁷, подготовленный Я. Ярополовым; творчеству художника посвящен и ряд диссертаций. Интересно и теоретическое наследие самого А. Тарковского, в частности, его «Архивы, документы, воспоминания», вышедшие отдельным изданием, его известная работа «Запечатленное время»⁸ и др. Автор данной статьи также в разные годы обращался к творчеству Тарковского, анализируя его нравственно-философскую проблематику как духовную основу творчества⁹, специфику его «авторского» кинематографа.

Отметим, что стремление к концептуальному («авторскому») осмыслению действительности отличало еще в 1920-е годы поиски представителей советского киноавангарда (Д. Вертов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко) с их стремлением расширить возможности киноязыка в отражении революционной эпохи.

Для «авторского» кинематографа чрезвычайно существенны следующие нравственно-философские аспекты: отражение реальности, познание реальности, проблема личности. «Авторское кино» — это кино определенной позиции, а не только стиля. «Во всяком случае, — писал С. Эйзенштейн, — это всегда «личный поворот» внутри темы, и во всех случаях — самостоятельное сочинительство самого материала фильма»¹⁰.

Однако в 1960–1970-е годы философская глубина, интеллектуальность кино воспринимались многими советскими чиновниками как «элитарность», то есть явление, в корне противоречащее основным прин-

⁶ Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 2002.

⁷ Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино / сост. Я. А. Ярополов. М., 2012.

⁸ Тарковский А. Запечатленное время // Экранная культура / под ред. К. Э. Разлогова. СПб., 2012. С. 177–205.

⁹ См.: Кириллова Н. Б. Запечатленное время Андрея Тарковского // Кириллова Н. Б. Кинометаморфозы: Время. Портреты. Судьбы. Екатеринбург, 2002. С. 184–203; Кириллова Н. Б. Ностальгия по духовности // Наука. Общество. Человек. Вестник УрО РАН. 2006. № 4 (18). Екатеринбург С. 133–145.

¹⁰ Эйзенштейн С. Автор и его тема // С. Эйзенштейн. Мемуары. Т. 2. М., 1997. С. 294.

ципам социалистического реализма, и прежде всего таким основополагающим, как «партийность» и «народность», — вот в чем главная причина неприятия кинобюрократией творчества Андрея Тарковского.

Семь картин Тарковского, снятых за четверть века, — это путь философского осмысления художником окружающего мира во всех его противоречиях и исследование духовного потенциала личности.

Его фильмы на первый взгляд кажутся очень разными. Но им присущи единство и непрерывность творческого поиска.

«Есть порода художников, — констатирует А. Липков, — для которых осмысление своей профессии составляет существенную часть работы в ней. Постоянная работа мысли, сопоставление собственного опыта с опытом других, прежним и настоящим, пересмотр устоявшихся взглядов на кинематограф и собственных вчерашних позиций, размышление о нравственной цели своего труда, а не просто о его технологии, — для них внутренняя потребность, необходимость, естественное состояние»¹¹. Именно это выделяло Андрея Тарковского среди его коллег.

Его собственные размышления о сущности и действенной силе кино, о миссии творца сводятся к следующему: «Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире, и режиссер представляет ее на суд зрителей, делится ею со зрителем как своими самыми заветными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он выступает как художник, а кинематограф — как искусство»...¹², главной идеей которого является «время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях»¹³.

Начало творческого пути Андрея Тарковского приходится на тот период, когда заговорили о «новой

¹¹ Липков А. Андрей Тарковский // А. Липков. Профессия или призвание. М., 1991. С. 3–4.

¹² Тарковский А. Запечатленное время. С. 180.

¹³ Там же. С. 182.

волне» советского кино, когда в кинематографе лидировали С. Бондарчук, Г. Чухрай, М. Калатозов, Л. Кулиджанов, А. Алов и В. Наумов, С. Урусевский, М. Хуциев... К этой замечательной когорте кинематистов вскоре присоединится и молодой выпускник ВГИКа (мастерская М.И. Ромма), чья картина «Иваново детство» войдет в отечественную киноклассику о войне вместе с фильмами «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Мир входящему» и др.

Впрочем, внимание общественности привлекла и дипломная работа А. Тарковского «Каток и скрипка» (1961), в которой уже просматривалась одна из ведущих тем его творчества — драма взаимоотношений человека с окружающим его миром.

Правда, эта первая, еще ученическая лента не кажется столь драматичной, как последующие, она чиста, светла, даже простодушна. Казалось бы, антиподы — асфальтовый каток и скрипка — не враждебны друг другу, они сопоставимы; дружат их обладатели — взрослый и мальчик, а инструменты — как бы двойники своих владельцев. Каток символизирует силу и надежность, скрипка — хрупкость духовного мира, эфемерность нравственного опыта. Молодой режиссер в действительности и творчестве ищет «духовную» реальность, некую «материю» духовности, осмысленности бытия.

«Иваново детство» (1962) — это драма подростка, сознание которого не способно объять перипетии войны и мира. Поставленный по рассказу В. Богомолова «Иван» фильм, однако, переносит действие из внешней сферы в сферу внутреннюю: его основой становится не подвиг мальчика-солдата, а анализ сложных метаморфоз его души.

Соединяя приемы «поэтического кино» (солнечные блики, мерцание звезды в колодце, яблоки, сыплющиеся через борт грузовика под ноги лошадям в снах героя) с жестким, почти документальным изо-

бражением реалий войны, Тарковский вместе с оператором В. Юсовым достигают сильного психологического эффекта.

Хрупкая душа 12-летнего мальчишки, вынужденного взять на себя неподъемную ношу солдата, обугливается, ожесточается. Через призму расколотого мира, через перепады прошлого и настоящего героя, взаимоотношающихся друг друга, Тарковский выводит свою формулу войны, основой которой являются противостественность, ненормальность человеческого бытия. Трагедия Ивана в том, что он сдвинут со своей человеческой оси недетским чувством сжигающей его ненависти, жадой отмщения. Вот почему «черное дерево у реки» — это не просто умозрительный образ, призванный подытожить фильм, это метафора, эмоциональный итог фильма, вобравший всю сложность отношения автора к герою, в котором переплелись и ужас, и горечь, и нежность, и боль.

«Такой характер, — объяснял Тарковский, — был мне близок и интересен. Он волновал своим драматизмом и интересовал меня гораздо больше, чем характеры, раскрывающиеся в процессе постепенного развития в среде острых конфликтных ситуаций и принципиальных человеческих столкновений»¹⁴.

Интересна в этой связи точка зрения на «Иваново детство» знаменитого французского писателя-экзистенциалиста Ж.-П. Сартра, который увидел фильм на Венецианском фестивале и поддержал режиссера в открытом письме в редакцию газеты «Унита»: «...Кто он, Иван? Безумец, чудовище, маленький герой? В действительности он — самая невинная жертва войны, мальчишка, которого невозможно не любить, вскормленный насилием и впитавший его. Нацисты убили Ивана в тот момент, когда они убили его мать и уничтожили жителей деревни. Однако он продолжает жить. Но жить в прошлом... Нужно отдать должное Тарковскому, так убедительно показавшему, что для этого ребенка, тяготеющего к самоубийству, нет различия

¹⁴ Косинова М., Фомин В. Как снять шедевр. С. 26.

между днем и ночью... Маленькая жертва знает, что ей нужно, — это породившая ее война, кровь, мщение. Дорога любви закрыта здесь навсегда...»¹⁵

Фильм «Иваново детство», получив главный приз Венецианского кинофестиваля — «Золотого льва», стал «визитной карточкой» молодого советского кинорежиссера.

До сих пор невероятным кажется рывок от «Иванова детства» к «Андрею Рублеву» — из XX в XV век. В этой картине, которая в нынешнем году отмечает свой «золотой» юбилей, и актуальность которой остается непреходящей, развернута нравственная философия русской истории (сценарий был написан А. Тарковским совместно с А. Кончаловским).

Первая половина XV века — один из наиболее противоречивых периодов, относящийся ко временам татаро-монгольского ига и внутренней междоусобицы князей, когда «брат вставал на брата» и кровь лилась рекой. «Одна из целей нашей работы, — писал Тарковский, — заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, т.е. представить этот мир таким, чтобы зритель не ощущал “памятниковой” и музейной экзотики ни в костюмах, ни в говоре, ни в быте, ни в архитектуре. Для того, чтобы добиться правды прямого наблюдения, правды, если можно так сказать, “физиологической”, приходилось идти на отступления от правды археологической и этнографической»¹⁶.

Сам Тарковский не раз утверждал, что нельзя трактовать эту картину только как попытку реконструировать прошлое, пользуясь для этого логикой историко-биографического жанра и видеть в ней одно «житие» древнерусского иконописца, как это делали некоторые историки и чиновники от культуры. «Андрей Рублев» — это философская притча о смысле творчества, о судьбе творческой личности в мире, о торжестве человеческого духа.

¹⁵ Цит. по: *Фрейлих С.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., С. 452–453.

¹⁶ *Тарковский А.* Запечатленное время. С. 196.

Картина (ее первоначальное название «Страсти по Андрею»), строится как череда духовных испытаний для художника, распадаясь на отдельные части — новеллы: «Скоморох. 1400 г.», «Феофан Грек. 1405», «Страсти по Андрею. 1406», «Праздник. 1408», «Страшный суд», «Набег. 1408», «Молчание. 1412», «Колокол. 1423». В них сконцентрированы близкие Тарковскому нравственно-философские проблемы: личность и история, художник и власть, свобода и нравственный выбор, вера, предательство, совесть и др.

Автора «Андрея Рублева» не раз обвиняли в субъективно-мрачном взгляде на русскую историю, в нарушении принципов реалистического искусства, в пристрастии к «шифрованному» языку и т. д., в то время как Тарковский своим творчеством отстаивал право художника на правду в воспроизведении реальности: «Кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованных в соответствии с формами самой жизни, с ее временными законами... Образ становится подлинно кинематографическим при том обязательном условии, что не только он живет во времени, но и что и время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра»¹⁷.

Тарковский размышляет о предназначении искусства экрана, которое должно пробуждать мысль зрителя, напоминая ему о времени, в котором он живет. Отсюда система иносказаний — аллегорий, символов, метафор, служившая ему как наиболее емкая мера обобщения и позволяющая вместить в картину огромный по своим историко-философским параметрам материал.

Продираясь сквозь века, стремясь увидеть реалии времени без лжепатетики, без пелены и завесы (оператор В. Юсов), Тарковский заостряет внимание зрителя на главном — взаимосвязи творчества художника со своей эпохой и своим народом. Фильм доказывает, что уникальные иконы и фрески Рублева, жизнеутверждающие по цветовой гамме и драматичные по содержанию, родились из наблюдений и размышлений их создателя над судьбой Отчизны, страдающей не

¹⁷ Тарковский А. Запечатленное время. С. 187.

только от внешних врагов, но и от братоубийственных распрей, от равнодушия власть имущих к нуждам и бедам людей.

Неоднозначен и образ самого Андрея Рублева в исполнении актера Анатолия Солоницына, в котором наиболее полно проявляется мироощущение автора.

Андрей Рублев — не просто центральное действующее лицо фильма — человек, творец, мыслитель; это некое нравственное начало, с которым сопоставляются все другие персонажи. «Страсти» его бытия — состояние души художника, муки его совести, не желающей мириться с мерзостями окружающей жизни, несмотря на данный Богу обет... Молча проходит потрясенный Рублев по родной земле, истерзанной предательством, раздорами, жестокостью, постепенно начиная понимать, что и среди хаоса разрушений есть чистые животворные силы, способные вдохновлять художника, питать его творчество, дарить ему веру и надежду.

Одна из центральных проблем фильма — отношение к человеку и человечеству. Носителями двух противоположных идей здесь являются два гениальных художника, два антипода — Андрей Рублев и Феофан Грек (в исполнении Николая Сергеева). Их спор — о смысле жизни, о предназначении искусства, о добре и зле, о вере и безверии.

Тарковский полемил между Феофаном Греком и Андреем Рублевым, как главную идейно-художественную концепцию фильма, объяснял так: «...Дело в том, что Феофан Грек видел вокруг себя предательство, братоубийство, кровопролитие и непосредственно это отражал в своих иконах, обрушивая всю вину на народ. А у Андрея Рублева другая жизненная позиция. Видя вокруг себя этот кошмар, он умел видеть и то рациональное зерно, которое только намечается и, конечно, победит... Андрей как художник, выражая мысль народа, отражал нравственный идеал, к которому он призывал. Поэтому велик Андрей Рублев...»¹⁸

¹⁸ Косинова М., Фомин В. Как снять шедевр. С. 231.

Мощным аккордом жизнеутверждающей темы фильма звучит финальная новелла — отливка юным мастером Бориской (его, как и Ивана, играет Николай Бурляев), совсем еще мальчишкой, оборванным и грязным, большого колокола, звон которого приобретает аллегорический смысл: талант, как дар Божий, не имеет права молчать, он нужен людям, Родине, будущим поколениям.

Главным достоинством этого фильма, как считает Л. Аннинский, является «боль о России — вот чем отзывается в нашем самосознании “Андрей Рублев” и чем навсегда остается в нашей памяти, хотя ситуация, его породившая, ушла в прошлое»¹⁹.

«Андрей Рублев» — самая многострадальная лента Тарковского. Поставленная в 1966 году и запрещенная по идеологическим соображениям («за натурализм, элитарный язык, антинародность, искажение истории») в советский прокат, картина тем не менее была продана в 1969 году за границу. Показанная в том же году на Каннском кинофестивале на внеконкурсном просмотре, она была удостоена приза ФИПРЕССИ.

Только в 1971 году фильм «Андрей Рублев» выйдет на экран и на протяжении многих последующих лет, демонстрируясь в киноклубах, будет неизменно вызывать интерес и дискуссии у зрителей.

Размышляя о муках творческого процесса, о нравственном долге и совести художника, Тарковский в конечном итоге приходит к необычному для себя жанру — монологу. Речь идет о фильме «Зеркало» (1974) — самом исповедальном и непривычном из всего, что создал режиссер.

Поэтическая формула «о времени и о себе» стала основой этого уникального экранного произведения.

Чтобы осуществить свой замысел, Тарковский использовал метод «внутреннего монолога», перенося на экран не только реальное, но и ирреальное — то, что происходит в сфере сознания и подсознания художни-

¹⁹ Аннинский Л. Апокалипсис по Андрею // Известный Тарковский / сост. Я. А. Ярополов. М., 2012. С. 141.

ка и представляет собой своеобразную «культуру памяти». Художественные приемы внутреннего монолога в кино уже были разработаны И. Бергманом («Земляничная поляна») и Ф. Феллини («8 1/2», «Амаркорд»). Однако Тарковский шел в искусстве своим путем, создавая особый эстетический мир.

В «Зеркале» (сценарий А. Тарковского при участии А. Мишарина) сделана попытка войти в лабораторию творческого мышления художника. Заявка режиссера на фильм-исповедь реализуется в прологе метафорой — «Я могу говорить...» — в сцене лечения гипнозом мальчика-заики.

Сохраняя все признаки «поэтического фильма», «Зеркало» тем не менее вполне реалистическое произведение, рожденное из непосредственного «опыта» режиссера. Здесь создана особая художественная структура, вобравшая судьбу и автора, и народа, и страны. «Ломая, как и в других фильмах, классическую форму киноповествования, — отмечает М. Зак, — отказываясь от привычного сюжетостроения, традиционного конфликта и динамики действия, Тарковский на первый план вывел движение человеческой памяти, сопряженной с Историей»²⁰.

В определенной степени «Зеркало» стало «актом социального и человеческого самопознания и самоопределения, внятным для целого поколения», — констатирует М. Туровская²¹.

Автор, развивающий повествование, существует в фильме «за кадром»: в своих воспоминаниях, разговорах с близкими ему людьми — матерью, бывшей женой, сыном; мы так и не увидим его воочию (эта звуковая роль блестяще исполнена Иннокентием Смоктуновским). Аппелируя к своей памяти и состоянию души, автор ведет диалог со своей совестью; все проходит, фильтруется через его личные ощущения. Идея картины — мысль о трудной судьбе человечности, доброты,

²⁰ Цит. по: Кириллова Н. Б. Запечатленное время Андрея Тарковского. С. 192.

²¹ Туровская М. 7 1/2 или фильмы Андрея Тарковского. С. 247.

которая не существует в мире как некая абстракция, она в реальных делах и действиях человека.

Основные темы фильма — мать и Родина — соединяются в сознании героя в нечто единое. Мать и бывшая жена — другие переплетающиеся темы. Неслучайно обе роли исполняет одна актриса — Маргарита Терехова: в восприятии героя эти женщины похожи, и прежде всего одинаковым его к ним отношением, во многом инфантильным (сын всегда остается для матери ребенком). Сам Тарковский заметил в одном из интервью, что «мы все испытываем чувство вины по отношению к нашим матерям»²².

«Зеркало» снято оператором Г. Рербергом в стиле особой экранной живописи: отдельные кадры похожи на натюрморты. Даже в детских сновидениях, где движения замедленны, изображение остается реальным, предметным, осязаемым, хроника смешивается с игровыми эпизодами на разных уровнях — через воспоминания, в звучании стихов отца — поэта Арсения Тарковского, на возможной мимолетной ассоциации и т. д.

Композиционно «Зеркало», как и «Андрей Рублев», состоит из новелл, представляющих своеобразные психологические конструкции («Я здесь живу», «Пожар», «Типография», «Военрук» и т. д.); каждая из них, вобрав кусок того или иного времени, запечатлелась в сознании героя. Так, на эпизоде «Типография» лежит отсвет событий 1930-х годов, связанных с периодом сталинских репрессий, — вот почему в поведении людей, в игре М. Тереховой есть сплав того, что рождено страхом, и того, что возвышает человека, сумевшего этот страх преодолеть.

Затрагиваются в фильме и другие трагические противоречия эпохи... Испания 1930-х годов. Испанские дети, пребывавшие в СССР и оставшиеся здесь жить. Великая Отечественная война. Знамя Победы над рейхстагом... Хиросима, страшный гриб атомной бомбы... Китай 1960-х годов. Весь фильм, в котором,

²² Зак М. Кинорежиссура: опыт и поиск. М., 1983. С. 106.

как в зеркале, отразились история и современность, апокалиптические картины и смятение души художника, — свидетельствуют о связи личности с эпохой и вечностью.

Символичен финал картины: духовная память сына воспроизводит «поле жизни» матери, где на одном конце она — молодая, красивая, в апогее любви и счастья, а на другом — старая, все познавшая, она ведет за руки своих для нее всегда маленьких детей...

Нравственно-философские проблемы становятся стержневыми и в тех фильмах Андрея Тарковского, которые причисляются к научно-фантастическому жанру, — в «Солярисе» (по одноименному роману С. Лема) и «Сталкере» (по повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине»). В каждом из них литературный замысел претерпел принципиальное изменение.

Сюжет романа, положенного в основу фильма «Солярис» (1972), удален и от наших дней, и от земной реальности: события происходят в далеком будущем на некой планете Солярис, где обитает Океан — мыслящая субстанция.

Однако произведение было написано в период, когда постижение Неведомого уже было связано с полетами в космос, что дало возможность польскому писателю С. Лему сформулировать основную мысль романа так: «В сущности, говоря о будущем, о жизни на далеких планетах, я говорю о современных проблемах и о своих современниках, лишь облаченных в галактические одежды»²³.

То есть вся социальная и нравственная проблематика романа возвращает читателя к современности. Что касается жанровых признаков научной фантастики, то они наиболее ярко проявились у Лема в «облике» и «поведении» Океана, который приобретает черты и свойства какого-то удивительно сложного, загадочного явления, господствующего над людьми, способного уничтожить их или вернуть им то, что, казалось бы, утрачено навсегда.

²³ Лем С. Избранное. М., 1976. С. 6.

Однако А. Тарковский в своей экранизации видел главный, глубинный смысл в нравственной состоятельности личности на пути проникновения человека в Космос.

Сохраняя композиционно-сюжетную схему Лема, режиссер создает фильм-размышление о сущности нравственного. И поэтому «Солярис» можно считать научно-фантастическим фильмом в той же мере, в какой «Андрея Рублева» — историко-биографическим.

«Океан» у Тарковского — это некий вселенский разум, отчужденный интеллект, отчужденная нравственность. В столкновении с этим «другим» и в постижении «другого» человек, землянин проверяется на духовную прочность. Таким образом, «Солярис» — это тоже философская притча, основанная на вечных как мир библейских мотивах.

Тарковский опирается на духовные, нравственные корни, питающие фантастику: он все облакает в земную плоть, а фантастический антураж декорации или исключительность ситуации лишь счастливая возможность увидеть Землю и людей с новизной откровения, опираясь на силу поэтической метафоры.

Звездолетчик Крис Кельвин, психолог по профессии (актер Донатас Банионис) четко делил события своей жизни на то, что было, что есть и что будет... Но это — на Земле. А на космической станции в орбите Соляриса все перемешивается.

Материализация совести в образе человека или какого-то события из прошлой жизни становится главной нравственной темой фильма. Автора тревожит духовная цена того, что теряем мы, соприкасаясь с жизнью других культур и цивилизаций. Жанр фантастики позволил ему показать разрыв нравственных связей между людьми на планете. Вот почему столь настойчиво звучит в фильме тема, которой не было у Лема, — тема Земли как единой Отчизны человечества.

Символом культуры памяти в «космическом комплексе» фильма является библиотека, где полны высокого духовного смысла материализованные воспоминания.

нения о далекой планете-родине — голова античного мудреца, выпившего яд, чтобы не поступиться совестью, старинная книга о земном безумце и мечтателе Дон Кихоте, вечные ландшафты Фландрии, запечатленные Питером Брейгелем, ни с чем не сравнимая небесная лазурь «Троицы» — бессмертного единства Любви, Добра и Красоты, созданного гением Андрея Рублева...

Проводя героев через испытание космосом, «чужим» интеллектом, Тарковский создает ностальгический образ Земли, доказывая, что «человеку нужен только человек».

Судьба «Соляриса» оказалась счастливой: он был удостоен «Золотой пальмовой ветви» Каннского фестиваля и стал одним из лидеров отечественного кинопроката.

В «Сталкере» (1980) Тарковский также ведет наблюдение за героями (их трое), попавшими в экстремальную ситуацию; причем, люди и ситуация связаны не просто сюжетно, они аллегоричны, как и герои предыдущих фильмов режиссера.

В этой «троице» Сталкер — нравственный стержень фильма. Именно он является воплощением антипрагматизма, носителем той истины, ради постижения которой находящийся в творческом кризисе Писатель и разуверившийся в научных поисках Ученый хотят «переступить» порог комнаты, где сбывается «заветное желание», то есть обретение веры в будущее.

В пейзаже Зоны (оператор А. Княжинский) преобладает библейское начало: в линии прибрежных кустов, похожих на кущи, в текучести вод, то обрушивающихся потоком, то зеркально отражающих островки, на которых как-то умещаются люди. Опущенная в воду кисть руки и лежащие на дне стерилизатор, шприц, перекидной календарь образуют натюрморт, возвращающий зрителя в современность; кадры задерживают внимание то на иконах, то на бездонном колодце, то на остатках бомб — на экране течет жизнь, реальная и ирреальная одновременно.

«Сталкер», — как отметила М. Туровская, запечатлел момент какого-то апокалиптического отчаяния («век расшатался») самого художника»...²⁴

Что касается героев, то они в соответствии с философскими аллегориями режиссера воплощают вечное: Сталкер (Александр Кайдановский) — духовность, веру, бескомпромиссную преданность идее; Писатель (Анатолий Солоницын) — скепсис, безверие; Ученый (Николай Гринько) — тревогу за судьбу науки и себе подобных.

Только в финале им откроется все та же вечная как мир истина: человеку нужен только человек. Этим открытием они будут обязаны обыкновенному человеческому чувству — любви усталой, много пережившей жены Сталкера (актриса Алиса Фрейндлих) к мужу, и трогательной любви самого Сталкера к дочери-калеке. Именно любовь, по мнению режиссера, и является тем чудом, которая способна противостоять цинизму и безнадежности окружающего нас мира.

От фильма к фильму Тарковский поднимал вопрос о личной ответственности человека за все, что происходит с планетой, с цивилизацией, человеческим сообществом.

Об этом и его последние, зарубежные картины. «Ностальгию» (1983, Италия, сценарий А. Тарковского и Т. Гуэрры) пресса — и западная, и советская — объясняла преимущественно как драму человека, тоскующего на чужбине по родному дому. Но суть фильма куда глубже. Идея родилась у режиссера на основе первоначального проекта — документального фильма «Путешествия по Италии», для съемок которого он и уехал на Запад.

Главный герой «Ностальгии» Андрей Горчаков (актер Олег Янковский) — русский интеллигент, профессор истории с мировым именем, прибывает в Италию в командировку. Знаток итальянской культуры, он впервые получил возможность увидеть все воочию, дотронуться до памятников, с которыми был знаком только

²⁴ Туровская М. 7 ¹/₂ или фильмы Андрея Тарковского. С. 248.

по репродукциям и фотографиям. Постепенно он осознает, что нельзя быть подлинным ценителем прекрасного, если ты не являешься частью мировой культуры.

Тарковского как художника волнует не только внутренняя драма героя, но и драма цивилизации, духовной разобщенности миров, драма культур, созданных человечеством. Италии в фильме отведена роль все той же Зоны, куда герой попадает, чтобы преодолеть свой духовный кризис, обрести утраченную нравственную основу.

Метафорична сцена, где герой с горящей свечой пытается пройти по старому, еще средневековому, с пузырящейся водой бассейну... Пройти, чтобы понять, где и когда человечество оступилось, в результате чего цивилизация оказалась в тупике.

Эти мысли и чувства героя разделяет полубезумный учитель математики Доменико (шведский актер Эрланд Юсефсон), который проповедует приближение Апокалипсиса и в конечном итоге публично сжигает себя у статуи Марка Аврелия в Риме. Это его форма протеста против цинизма и бездуховности общества. Горчаков в финале фильма тоже умирает.

Этим фильмом Тарковский предсказал собственную судьбу: «Мог ли я предположить, снимая “Ностальгию”, что состояние удручающе-безысходной тоски, заполняющее экранное пространство этого фильма, станет уделом моей дальнейшей жизни? Мог ли я подумать, что отныне и до конца дней моих я буду нести в себе эту тяжелую болезнь?...»²⁵

В своем последнем фильме «Жертвоприношение» (1986), который снимал оператор Ингмара Бергмана Свен Нюквист, Андрей Тарковский высказался до конца, будто знал, что ничего уже не сможет добавить к сказанному.

«Жертвоприношение» — это 24 часа из жизни Александра (актер Э. Юсефсон), в прошлом знаменитого актера, ныне преподавателя эстетики, его жены, дочери, сына и двух служанок. Все есть в этом доме, в этой

²⁵ Тарковская М. Осколки зеркала. С. 172.

семье — кроме счастья и гармонии. Героя терзает душевная мука — мука разобщенности с миром и трагического одиночества, которая усиливается не столько разладом с женой, сколько молчанием, немотой сына Малыша.

Странности жизни, печаль, разобщенность... Чтобы передать эту атмосферу, Тарковский использует новый для себя стиль, вобравший эстетику и модерна, и пост-модерна.

Каждый кадр в интерьере — художественная миниатюра, своеобразная открытка с продуманностью расположения всех деталей, с нюансировкой тонов и красок этого элитарного бытия.

Значимой частью пролога является репродукция картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» в кабинете Александра. Камера то укрупняет фрагмент (в первую очередь, младенца, принимающего от волхва свое предсказанное будущее), то дает общий план евангельского события. А каждое последующее возвращение к картине означает тот или иной поворот фильма. То есть младенец Иисус, которому поклоняются как будущему мученику и искупителю, становится «кодом» всего фильма «Жертвоприношение».

Идея жертвы проходит в фильме через три сюжетных слоя. И сопутствуют ей, как отмечает исследователь Д. Салынский, три мифа. ...Первый — о Дереве. Оно появляется в начале — засохшее, мертвое, затем в финале — ожившее, уже как завещание отца сыну, который наконец-то заговорил: «Вначале было Слово. Почему это так, папа?..».

Если Дерево связывает жизнь и смерть, то разделяют их Огонь и Вода. Вода во всех фильмах Тарковского — это среда, враждебная человеку; это забвение; это все-разрушающее время, текущее как вода. А Огонь у Тарковского обозначает высшую духовную жизнь. В судьбе всех героев Тарковского именно Огнем отмечены переходы души в новое состояние. Огонь — это очищение, это память, это бессмертие...²⁶

²⁶ См.: Салынский Д. Режиссер и миф // Искусство кино. 1988. № 12. С. 88.

«Жертвоприношение», объединившее в жанре притчи элементы и сюрреализма, и «черной» мелодрамы, и фарса, утверждает общую идею творчества Тарковского — идею духовного спасения мира и человека. ...Дерево не зацветет, сын не заговорит, если отец не принесет жертву, то есть не разорвет порочный круг бытия, пусть даже и ценою собственного безумия.

Как писал Тарковский в письме сестре, «фильм “Жертвоприношение” продолжил в основном русло моих прежних картин..., но общая структура фильма стала более сложной, приобрела форму поэтической притчи»²⁷.

В определенном смысле «Жертвоприношение» является фильмом-завещанием.

Вместо заключения

Трудно согласиться с тем, что Андрей Тарковский реализовал свой творческий потенциал далеко не полностью, хотя не только в кино, но и в театре у него были яркие постановки («Гамлет» в Ленком, «Борис Годунов» в Лондоне), была масса замыслов. Но многим идеям не суждено было осуществиться.

На Западе Тарковский получил желанную свободу. Однако не только ее. Пришлось бороться за право на существование в кинопроизводстве. Жестокий коммерческий прессинг, прагматизм и меркантильность западной жизни, как и разлука с Родиной, доконали его. Похороненный на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем, где покоятся многие яркие представители русской культуры, Тарковский остается по-прежнему востребованным на родине, где до сих пор не утихают страсти вокруг его имени и творчества.

Мир за тридцать лет после кончины этого выдающегося кинорежиссера стал значительно более открытым. Но стал ли он нравственно совершенней?

Главная миссия художника — влиять на духовную природу человека и общества, изменяя их в лучшую сторону. И образцом здесь еще долго будут служить фильмы Андрея Тарковского...

²⁷ Тарковская М. Осколки зеркала. С. 193.

3.6. ЭКРАННАЯ ПУБЛИЦИСТИКА КАК МЕТАФОРА ЭПОХИ ДЕМОКРАТИИ

Публикуется по:

*Известия Уральского федерального университета. Серия
1. Проблемы образования, науки и культуры, 2014, № 4 (132).
С. 5–12.*

Экранная культура Урала в 1990-е годы пережила свой кризис, как и общероссийская. Кинематограф, наиболее тесно связанный с современными технологиями и материально-финансовым обеспечением производственного процесса, оказался чувствительней всего к кризисным явлениям в экономике и вторжению рынка, что вызвало резкий спад производства отечественных фильмов (игровых, документальных, научно-популярных и др.) и низкий уровень их конкурентоспособности в условиях рынка. Далее последовал развал идеологически выстроенной системы кинопроката и организации зрительской аудитории. К важнейшим факторам следует также отнести интенсивное развитие федерального и регионального телевидения, ставшего основным способом демонстрации фильмов, резкое изменение культурно-досуговых интересов подростков и молодежи, которые традиционно составляли наиболее «массовую» аудиторию кинотеатров, появление и распространение новых технических средств и альтернативных способов¹.

В 1990-е годы резко падает объем кинопроизводства на единственной в нашем регионе Свердловской киностудии. Конечно, художественные фильмы уральских киномастеров разных лет достаточно широко идут на телеэкране: «Угрюм-река», «Демидовы», «Приваловские миллионы» и «Перед рассветом» Я. Лапшина, «Трембита» и «Арифметика любви» О. Николаевского, «Семен Дежнев» и «Тайна золотой горы» Н. Гусарова, «Зеркало для героя» и «Макаров» В. Хотиненко и др.

¹ Кириллова Н. Б. Медиасреда российской модернизации. М., 2005. С. 301–302.

Однако на первый план в общественном сознании в конце 1980-х — начале 1990-х годов выходит экранная публицистика как метафора нового времени. У ее истоков — уральский кинематограф, который был широко известен не только игровыми лентами, но и кинодокументалистикой. Не случайно именно здесь, в Екатеринбурге, стал проводиться Открытый фестиваль неигрового кино «Россия», впервые состоявшийся в 1991 году, уже после распада СССР. Этот фестиваль стал первой в стране творческой лабораторией документального кино постсоветского периода.

Уральская кинопублицистика была хорошо известна и раньше. На Свердловской киностудии с конца 1940-х до 1960-х годов работал один из основателей советского «этнографического» фильма А. Литвинов, поставивший здесь свои последние фильмы («По Чусовой», «Сокровища наших недр», «Урал — земля золотая» и др.). Здесь создали свои знаменитые «экологические» фильмы «Рассказ о камне», «Железный век», «Огненное копье», «Будь полезен человечеству» Л. Рымаренко и В. Волянская. Работая на Свердловской киностудии, получил всемирную известность кинорежиссер Б. Галантер, чьи фильмы «Лучшие дни нашей жизни», «20 дней жаркого лета», «Джюльетта», «Ехала деревня», «Косынка» являются вершиной отечественной кинодокументалистики 1960—1970-х годов.

Уральская кинопублицистика эпохи «гласности» и «перестройки» представила и новый тип политического фильма, освобожденного от идеологического диктата. Достаточно вспомнить картины «Госпожа тундра», «А прошлое кажется сном...» (Гос. премия РСФСР, 1989) и «Частушка — XX век» С. Мирошниченко, «Леший», «Камо грядеши» и «Тайное голосование» Б. Кустова, «Июльский снег Уренгоя» и «Эх, Россия, ты Россия» Б. Урицкого, «Ходоки» и «Тот, кто с песней» В. Тарика и др. Эти фильмы, по-настоящему демократичные, стали призерами многих международных кинофестивалей, определив дальнейшие пути развития российской кинодокументалистики. А ведь они

были поставлены еще до того, как появился Закон РФ 1991 года «О СМИ», отменивший цензуру и провозгласивший свободу слова и творчества².

Публицистический накал первых лет перестройки постепенно иссяк, и в уральском кино, как и на телевидении постсоветского периода, возникло состояние растерянности перед хаосом новой реальности. Впрочем, в отдельных случаях кинодокументалистика сумела взглянуть на постсоветскую ситуацию с определенной долей иронии и сарказма. Первым в этом ряду стал фильм Б. Кустова «Новые сведения о конце света» (1991), поставленный в уникальном для документального экрана жанре «фантастической комедии». Его героями стали черные и белые маги, хироманты и экстрасенсы, астрологи и политики, среди которых нетрудно узнать и основоположников марксизма-ленинизма, и современных политических деятелей.

Метафорическим смыслом наполнена наиболее емкая и язвительная сцена, в которой последователи диалектико-материалистического учения о всемирно-исторической роли пролетариата как могильщика капитализма, волокут неподъемное бревно своей теории на... свалку истории. И в свете августовских событий 1991 года эти игровые кадры, вмонтированные в документальную ткань фильма, приобрели ошеломляюще пророческий смысл, что и было отмечено на Открытом фестивале «Россия» в 1991 году.

Сквозь призму «человечности», а не политического статуса рассмотрена в картине «Пример интонации» (Пермская студия детских и юношеских фильмов) режиссером А. Сокуровым личность такого государственного масштаба, как первый Президент России (картина снималась задолго до августовского путча 1991 года).

Есть такой прием в американской политической игре: если вы хотите вызвать симпатии к политику, покажите его в кругу семьи. Так и поступил Сокуров,

² Закон Российской Федерации «О государственной поддержке кинематографии РФ» № 126-ФЗ от 22.08.1996 (с изменениями от 27.12.2000, 30.12.2001).

создав свой фильм о Ельцине. И, наблюдая за лидером, пьющим чай на кухне скромного загородного дома, начинаешь понимать, что Сокуров «работает» на имидж человека, выбранного им в герои. Сокуровский Ельцин — это работяга, которому предназначено тащить груз ответственности за народ, доверивший ему свою судьбу.

«Пример интонации», однако, скорее констатирует, чем убеждает. И трудно сказать, откровенен Ельцин или актерствует, хотя видно, как старается режиссер, чтобы та или иная сцена выглядела естественно.

При просмотре фильма еще разловишь себя на мысли, насколько иррациональна документалистика А. Сокурова... Долгие паузы; раздражающий скрип шагов на снегу, делающий невозможным диалог; длинный-предлинный крупный план Ельцина; монотонно-долгое движение автомобиля по автострате — стиль скорее претенциозен, чем художественен. И все же Сокуров есть Сокуров. В его картине есть то, чего недостает большинству документальных фильмов: личность героя, яркая индивидуальность автора, то есть «своя» интонация³.

Кстати, через несколько лет на Свердловской киностудии в 1996 году будет создана еще одна картина о Б. Н. Ельцине — документальная кинодиалогия «Превратности судьбы» (автор сценария и режиссер — В. Савчук), снятая в достаточно традиционной для документалистики манере, что сделало ее своеобразной «энциклопедией жизни» первого Президента России.

Далек от расхожих штампов фильм молодого режиссера Красноярского филиала уральской киностудии С. Князева «Как нам дается благодать...».

Этот короткий двадцатиминутный рассказ о нескольких эпизодах одного дня жизни молодого священника (в начале 1990-х годов это был новый тип экранного героя) пронизан искренностью и теплотой, добросердечностью и юмором.

³ Закон Российской Федерации «О средствах массовой информации» № 93-ФЗ. 1991. С. 305.

Рассказ о судьбе обыкновенного человека, чаще всего из глубинки, как правило, неимущем бесребреннике, ищущем «свою» дорогу в жизни, стал основой многих уральских фильмов, пусть не во всем совершенных: «Никола-работник» режиссера В. Ярмошенко, «Обыкновенная жизнь Вызова» режиссера В. Ротенберга и др. Необычайно привлекательны по своей творческой манере и эмоциональному строю такие камерные ленты, как «Анастасия» (режиссер Т. Васильева) и «Я ехала домой...» (режиссер Л. Уланова). Каждая из них, по-своему исследуя своеобразный женский характер, поведала о духовном дефиците нашего времени — дефиците доброты, милосердия, сострадания.

Обозначившийся тематический поворот поставил перед кинодокументалистами в 1990-е годы новые, более сложные творческие задачи. Для того чтобы на документальном экране возникло не «информационное» изображение человека, а «образ человека», его надо познать и найти способ это познанное проявить.

Одним из самых заметных фильмов этого направления стал фильм Г. Дегальцева «Кто косит ночью?» (1991). Все его содержание — неторопливый подробный показ того, как трудится, чтобы выжить (ухаживая за коровой, заготавливая сено, плотничая), старый одинокий крестьянин Василий Филиппович Филиппов.

Эмоциональный эффект и гуманистический настрой этой в общем-то безыскусной, неброской в средствах выразительности ленты основан на том, что герой с малых лет слепой... Уже давно судьба поставила его перед жестоким выбором — быть или не быть. Он выбрал жизнь, подчинился ее законам и, наверное, в чем-то сильнее любого из нас ощущает ее полноту. Образом большой обобщающей силы стал облик слепца, вышедшего косить ночью, красивыми, точными движениями подсекающего траву...

В определенном смысле фильм Г. Дегальцева, как и «Новые сведения о конце света» Б. Кустова, стал экранной метафорой первых постсоветских лет.

В 1996 году был принят Закон РФ «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации»⁴, в котором большое внимание уделяется кинохронике и документальной публицистике.

В конце 1990-х — начале 2000-х годов, несмотря на резкий спад кинопроизводства (особенно игровых фильмов), документальный экран все больше становится зеркалом общества, отражая происходящие в нем изменения. Среди лучших работ уральских документалистов на рубеже веков выделяются фильмы Б. Кустова («Хомут для красного коня», «Косой брод»), В. Тарика («Армагеддон», «Теча», «Мужчина в доме, или Кевин Кейн в стране большевиков»), Л. Ефимова («Автопортреты», «Предчувствие»), а также А. Морозова («В зеркале Нейвы», «Рождество в Париже», «Миры Висима») и др.

Многие фильмы, ставшие заметным явлением в документальном кино, на рубеже веков ставятся на телевидении. К таковым относятся картины А. Балугева «Быкобой» и «Дыхание жизни», поставленные на СГТРК и получившие многочисленные призы на отечественных и международных кинофестивалях (к примеру, у «Быкобоя» их было 8!). В 2003 году А. Балугев за эти фильмы был удостоен Государственной премии РФ. Среди несомненных лидеров «нового» документального кино и картины телережиссера И. Снежинской «Капитал», «Без героя», «Человек с киноаппаратом». В русле новых творческих поисков документалистики — фильмы пермского телережиссера П. Печенкина «Человек, который запряг идею», «История Тюрина, художника и жертвы», «Два сына Язили Калимовой. Уинская мелодрама» и др.

Жанровое многообразие и пристальное наблюдение за непростой реальностью — основная особенность уральской кинопублицистики 2000-х годов. Взять, к примеру, неспешную повествовательную картину П. Печенкина «Два сына Язили Калимовой. Уинская мелодрама» (пермская студия «Новый курс»), которая позволила с массой деталей и с разных сторон раскры-

⁴ Кириллова Н. Б. Медиасреда российской модернизации.

тить необычный сюжет, основанный на недоразумении, случившемся 22 года назад. Подвыпившая сельская акушерка перепутала двух родившихся в один день младенцев, и русская мать воспитала сына-татарина, а татарка — русского. Фильм демонстрирует последствия этой жизненной драмы: показывает самочувствие самих юношей, их родителей, членов семей, призывая к гуманности и единению.

Содержание документальных лент в начале 2000-х годов становится все более жестким. Так, диагноз обществу выносится в картине Свердловской ГТРК «Свободная Лозьва» (режиссер С. Дерюшев, сценарист В. Ефремова), в которой развиваются параллельно «детская» (судьба брошенных родителями детей) и «колонистская» линии (жизнь преступников, отбывающих срок в колонии на севере Среднего Урала).

Пример истории трагически страшной — фильм «Давид» А. Федорченко (Свердловская киностудия), герой которого пережил и фашистские, и советские лагеря, пережил столько, что «хватило бы на несколько жизней». Фильм получил несколько престижных призов кинофестивалей и Приз зрительских симпатий на Открытом фестивале «Россия» в 2005 году.

Вспоминается ситуация и с итогами XIII Открытого фестиваля неигрового кино «Россия» осенью 2002 года, когда жюри и пресса обсуждали критерии социально-художественной допустимости в искусстве. Дело в том, что жюри, которое возглавлял режиссер высочайшего профессионализма Глеб Панфилов, вынесло решение, которое многих поставило в тупик.

Главный приз фестиваля был присужден фильму студии «Вертов и К» (Москва) «Мамочки», снятому режиссером из Ростова-на-Дону А. Расторгуевым, выпускником Санкт-Петербургской академии театрального искусства 1998 года. Протест вызвало не художественное качество фильма (он снят профессионально), а сам его материал, из-за которого начались споры на заключительной пресс-конференции жюри после объявления победителей.

Расторгуев на фестивальной афише — имя не но-

вое. Он был отмечен еще в 1997 году, с самой первой своей картины «До свидания, мальчики», снятой в студенческие годы. В картине «Гора» (2001) он рассказал о бомжихе Ирине Горе, решившей родить ребенка, а в фильме 2002 года «Мамочки» была показана атмосфера дна жизни общества и круг тех же героев. Только камера снимала историю некой Юли, в семье которой, кстати, Гора квартировала.

Содержание «Мамочек» — конфликт между матерью и сыном, заявившим, что полюбил Юлю и она ждет от него ребенка. Мать же предъявила сыну категорический ультиматум: не расстанется с Юлей — родной дом для него закрыт. Так он и оказался в семействе Юли, где грязь и мат, где круглые сутки пьяные лица, ословелые глаза. Впрочем, и сам он не лучше: тоже пьет, сквернословит, да и с Юлей, пьяный, обращается не лучшим образом. Недаром режиссер говорит, что снял «чудовищно реальный фильм про любовь». Юля в свои совсем еще небольшие годы познала дно жизни в полной мере. Здесь даже мать — не родной человек, а думающая только о выпивке неопрятная баба, посылавшая дочь переспать с кем попало, лишь бы та принесла ей на водку.

И в этой семье будет ребенок... Или не будет? По сути дела на протяжении всего сюжета решается его судьба. Все-таки эта девочка родилась, хотя, появившись на свет, долго никак не хотела дышать. Акушерки все же ее оживили. Для какой жизни? И полноценным ли будет ребенок таких родителей?..

Не вызывает сомнений, что кинематографисты относятся к своим героям с сочувствием, а члены съемочной группы не просто снимали, но и пытались помочь Юле, вытащить ее из порочного круга. Правда, эти усилия не увенчались успехом. Не случайно на обсуждении картины публики и кинематографисты так много размышляли о жизни героев.

— Это фильм, который волнует, ранит, обдирает, будоражит, — объяснял свою точку зрения на заключительной пресс-конференции председатель жюри Глеб Панфилов. — Происходящее на экране касается каждо-

го из нас. Для меня это фильм о том, как нищета убивает все человеческие чувства. О том, что должно стать главным для наших руководителей, которые нередко говорят, что вот, дескать, у нас нет национальной идеи. А мне кажется, что она есть — это борьба с нищетой. Мы часто употребляем слова: нищета духа. Но есть еще просто нищета, которая разрушает душу. Возможно, у кого-то сложится впечатление, что этот фильм — чернуха. Но чернуха — это когда смакуются черные стороны жизни. Нет, здесь не чернуха, а правда...⁵

Молчать о правде нельзя. Жизнь нашего общества на рубеже веков стала напоминать «пир во время чумы». Богатеющие на глазах «верхи» и социальное неблагополучие «низов». Авторы «Мамочек» не побоялись послать сигнал тревоги и сделать это в крайней, вызывающей шоковую реакцию форме...

Но страсти вокруг кинопублицистики кипели и на XV фестивале документального кино в Екатеринбурге осенью 2004 года.

В центре всеобщего интереса оказались две «молодежные» картины — «Внутренний джихад» Н. Сутырина (киностудия «Barrikada») и «Да, смерть» А. Полуниной (Высшие курсы сценаристов и режиссеров). «Радостно, что появляются молодежные фильмы на серьезную тему», — выразил свое мнение вообще-то не падкий на похвалы московский критик Виктор Матизен⁶.

А обе картины не просто серьезны — они о политике, которая, как принято у нас считать, молодежь не интересует.

Игорь Лисник, герой «Внутреннего джихада», поставленного нашим земляком, студентом ВГИКа Никитой Сутыриным, — музыкант, лидер группы «Acid umbrellas», призывающий вести борьбу за внутреннюю свободу. Он рассуждает вполне логично: поскольку существующая в стране политическая система сейчас «не для молодых», надо внедряться в нее, проявлять ак-

⁵ УрФО. 2002. № 2. С. 54.

⁶ См.: Матафонова Ю. К. Предчувствие перемен // УрФО. 2004. № 11–12. С. 56–57.

тивность. Словом, 23-летний Игорь решил выдвинуть свою кандидатуру на выборах мэра Екатеринбурга, проходивших в декабре 2003 года. Конечно, его не избрали, да и сам он фактически был «подставой», игрушкой в руках более опытных политических сил. В то и дело возникающем в фильме диалоге двух молодых людей — Игоря и режиссера Сутырина — несостоявшийся мэр не обеляет себя, а говорит о случившемся так, как есть.

«Да, смерть» — картина про «лимоновцев» из Национал-большевистской партии. И молодой режиссер тоже постарался нарисовать объективную картину явления, посмотреть на него как на заслуживающую внимания общественную проблему. Но если в предыдущем фильме стержень повествования — исповедальность, то режиссер Алена Полунина предпочитает репортажный рассказ, лишь время от времени прерываемый высказываниями партийных лидеров. Мы видим ребят — членов партии то на демонстрации, то на встрече Нового года. Видим, как они с юмором реагируют на информацию теленовостей о протесте, выраженном очень своеобразно: десять юных партийцев приковали себя наручниками на крыше Министерства юстиции, которое в очередной раз отказало партии в регистрации.

— Наш бог — Россия, наша церковь — партия, наш пророк — Эдуард Лимонов! — кричит молодежь во время одного из шествий...⁷

На своем знамени многие молодые режиссеры вполне бы могли написать: «Правду, ничего, кроме правды!» Правды предельной. Вместе с тем — и это, в первую очередь, доказывает фестиваль — их искусство гуманистично.

Именно эта черта — гуманизм роднит фильмы молодых с творчеством многих заметных представителей более старшего поколения.

Два последних фестиваля документального кино «Россия» — XXIII и XXIV — очередной раз продемонстрировали беспристрастность экранной публицисти-

⁷ См.: Матафонова Ю. К. Предчувствие перемен.

ки в отражении жизни страны в условиях постсоветского пространства.

В умении говорить Правду — сила документалистики. Но сила Правды — и в возможности быть услышанной. Не случайно на фестивале «Россия-2012» жюри под руководством Сергея Пускепалиса предложило составить шорт-лист из шести картин, рекомендованных для просмотра правительству РФ, «чтобы они поняли, каким народом руководят»⁸.

В список вошли «Трезвость» В. Тимощенко и Н. Шуваловой (о жизни убогих, больных и никому не нужных людей), «Остановите поезд» В. Резниченко (о ситуации на некогда знаменитом БАМе), «Валенки» Е. Ласкари (о Елецкой сапоговаляльной фабрике, ее работниках, сумевших сохранить традиции старинного производства), «Праздник» Ю. Шиллера (о гибели современной деревни), «Дорога в ад» С. Сигалаевой (о стремлении многих полных сил россиян «свалить» за границу, чтобы обеспечить будущее своим детям) и «Широкие объятия» Ю. Киселевой (о жизни домов престарелых, где умирают забытые богом и людьми старики). Интонация пристального анализа и грустных размышлений отличает перечисленные фильмы⁹.

Поисками истины и смысла жизни пронизаны многие программные ленты фестиваля «Россия-2013»: «Линар» А. Тарасовой и «Катя» А. Шишовой, «После войны» Е. Голынкиной и В. Соловьевой, «Моя родня» Р. Исмаилова. Об этом же фильм-поэма «Звездная пыль» безвременно ушедшего Анатолия Балугева — ностальгия о родине, о дорогих ему людях, о местах, где родился и вырос. Фильм «Березка» нашего земляка Андрея Титова — это новелла о любви, пронесенной через всю жизнь.

Главного Приза жюри XXIV фестиваля «Россия» была удостоена картина мэтра экранной документалистики москвича Виктора Лисаковича «Мы не подписывали договор в Версале» — завершающая часть его

⁸ Матафонова Ю. К. Кино предъявляет счет // УрФО. 2012. № 11–12. С. 56.

⁹ Там же.

исторической трилогии о Первой мировой войне и ее трагических для России последствий.

В заключение хочется еще раз подчеркнуть особую роль экранной публицистики (кино- и телевизионной) в формировании основ демократического гражданского общества. В отличие от игрового или анимационного кинематографа документальный экран, как говорил когда-то классик советского кино Д. Вертов, — это «мир без игры», «мир без маски». Информируя и просвещая, анализируя и обобщая, он концентрирует внимание на тех проблемах, которые «в повестку дня» вносит сама жизнь. В этом тождество документалистики с журналистикой как «четвертой властью». Это кино с «человеческим лицом», которое заставляет зрителя сопереживать, думать, дискутировать и прогнозировать; оно способствует диалогу между обществом и властью, творцами и разными специальными группами.

Что еще немаловажно, экранная публицистика формирует совершенно особый тип зрительской аудитории — той, которая не будет бездумно смотреть очередной американский боевик или отечественный сериал «про ментов», а той, которая предпочитает кино реалистическое, проблемное, близкое к функции «социальной экспертизы».

Формирование такой аудитории — одна из задач документалистики, что вселяет оптимизм и надежду в вопросах дальнейшего развития медиакультуры российского общества.

3.7. КИНОЛЕТОПИСЕЦ УРАЛА

Публикуется по:

Ярополк Лапшин // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1 / сост. Л. М. Рошаль. М. : НИИК, 2010. С. 260–263.

Ярополк Леонидович Лапшин родился 28 сентября 1920 года в городе Новомосковске Днепропетровской области в семье служащих. В 1936–1937 годах был актером краевого ТЮЗа во Владивостоке.

В 1944 г. окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская Л. В. Кулешова).

С 1944 г. — режиссер Свердловской киностудии. Был ассистентом режиссера А. В. Мачерета на фильме «Страницы жизни» (1948). Одновременно занимался педагогической деятельностью в Свердловской школе киноактера (1944–1948) и в Свердловской школе эстрадного искусства (1945–1948). Режиссер документального и научно-популярного кино (1948–1956).

Дебютом Лапшина в игровом кино стал фильм «Пора таежного подснежника» (1958) о революции в Бурятии, о борьбе бурятского народа за независимость. Фильм интересен экзотикой жизни и быта одного из малых народов России, документальной точностью многих эпизодов, а также психологизмом. Неслучайно фильм стал призером ВКФ в Минске (1958), получив третью премию (поделенную с лентой «Жажда» П. Тодоровского).

В 1960-е Лапшин работал в разных жанрах. Поставил лирическую киноповесть «Шестнадцатая весна» (1962) по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида. Снял остросюжетный фильм по сценарию Л. Шейнина «Игра без правил» (1965) — о противостоянии советских чекистов и американской разведки на территории послевоенной Германии. В главных ролях снимались популярные актеры: М. Кузнецов, В. Добровольский, В. Хохряков, В. Якут, В. Владимирова, Д. Ритенберг, Г. Шпигель и др. Фильм «Игра без правил» — один из лидеров кинопроката 1966 г. (его посмотрело более 30 млн зрителей).

Однако главным в творчестве Лапшина стало обращение к истории, дальнейшее (после «Поры таежного

подснежника») освоение урало-сибирской темы в масштабном эпическом жанре киноромана.

В 1968 г. Лапшин по заказу Гостелерадио СССР ставит один из первых в стране многосерийных фильмов — четырехсерийный фильм «Угрюм-река» (по роману В. Шишкова, написанного в 1933 г.). Авторы сценария А. Селиванов, Я. Лапшин (режиссер впервые выступил в кино как сценарист). Сюжет фильма, как и романа, связан с процессом капитализации России. Действие происходит в Сибири, на рубеже XIX—XX вв., где переплетаются драматические судьбы самых разных людей. Здесь есть колоритные картины купеческого быта, снятые по-лапшински, с размахом, любовная и детективная интрига, но главное — яркие образы-характеры: Прохор и Петр Громы, Анфиса Козырева, кавказец Ибрагим-оглы, конторщик Илья Сохатых. Режиссер собрал в фильме сильный актерский состав: Г. Епифанцев, Л. Чурсина, И. Рыжов, А. Кочетков, Г. Тохадзе, А. Демьяненко и др.

Картина покорила зрителей накалом страстей, острым семейным конфликтом: борьбой отца и сына Громыных за любовь красавицы Анфисы.

В 1969 г. картина на III Всесоюзном фестивале телевизионных фильмов в Ленинграде получила приз «За лучшую экранизацию»; Людмила Чурсина была признана «лучшей актрисой года» по опросам читателей журнала «Советский экран». После успеха телевизионного фильма в прокат выпустили двухсерийную экранную версию «Угрюм-реки» (1969).

Тема исторического прошлого, становления капитализма на Урале была продолжена Лапшиным в экранизации романа Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы» (1973, две серии). Сценаристы — И. Болгарин, В. Смирнов, Я. Лапшин. Оператор-постановщик И. Лукшин, художник Ю. Истратов, композитор Ю. Левитин.

В фильме передана атмосфера жизни центра горнозаводского Урала (Узла, как называл старый Екатеринбург Д. Н. Мамин-Сибиряк), контрасты той жизни:

безудержная роскошь знати и бедность, изнурительный труд рабочих на приваловских заводах, красота уральской природы и пьяная вакханалия купечества. На экране — мир наживы и подкупа, мир хищников и стяжателей разного ранга; каждый из портретов психологически глубок и достоверен. В фильме блестящий актерский ансамбль: В. Стрельчик (банкир Половодов), Л. Хитяева (Половодова), А. Файт (Ляховский), Л. Чурсина (Зоя Ляховская), Л. Шагалова (Заплатина), Ю. Пузырев (адвокат Вережкин), Е. Евстигнеев (карточный «туз» Иван Яковлевич), Г. Шпигель (Оскар Филиппыч). Сергея Привалова, «кающегося» капиталиста, который мечтал уплатить «исторический долг» заводским рабочим, обиженным его предками, сыграл Л. Кулагин.

Картина «Приваловские миллионы» стала одним из лидеров кинопроката 1974 г., собрав более 23,5 млн зрителей. В 1975 г. режиссер-постановщик Лапшин, оператор И. Лукшин, художник Ю. Истратов и актер Л. Кулагин были удостоены Государственной премии РСФСР им. братьев Васильевых.

Масштабная киносaga «Демидовы» — одна из самых рейтинговых за всю историю Свердловской киностудии — была поставлена в 1983 г. Среди авторов сценария В. Акимов, Э. Володарский и сам Лапшин. В основе сюжета — историко-архивные материалы и роман писателя Е. Федорова «Каменный пояс». Снималась картина (оператор А. Лесников, художник-постановщик Ю. Истратов) в местах реальных событий: в Нижнем Тагиле, где сохранились старые демидовские заводы, в Кыштыме, под Екатеринбургом, в деревне Кауровке, также строились декорации.

Постановщики и исполнители главных ролей Е. Евстигнеев и В. Спиридонов поняли и передали сущность натуры и деятельности отца и сына Демидовых. Вчерашние искусные мастера тульского оружейного дела поверили в начинания неукротимого Петра I, смело пошли навстречу его планам преобразования России. Помимо дикости и темноты, которые существовали

в России в первой половине XVIII в., постановщики стремились увидеть в тогдашнем историческом опыте и творчество, и бурное жизнестроительство, и надежду на лучшее будущее державы.

Уральские заводчики Демидовы — характеры крупные, наделенные проницательностью и деловой хваткой, но и безжалостные, в том числе и к себе самим. Они люди дела своей эпохи: властные и работающие, при этом не льстецы, не лизоблюды. Авторы фильма использовали индивидуальные психологические краски для раскрытия сути этих характеров, чтобы сделать их жизненно достоверными. Порой актеры «переживают», драматургия выглядит мозаичной, изложение лишь иллюстрирует то или иное событие.

Страница за страницей «прочитывается» огромный исторический период, четыре десятилетия: от эпохи Петра до эпохи Анны Иоанновны. Прочерчиваются сюжеты и смысловые линии: Демидовы и царь Петр I, Демидовы и Меншиков, Демидовы и временщик Бирон — фаворит Анны Иоанновны, Демидовы и специалисты-иностранцы, Демидовы и офицеры-преображенцы, Демидовы и народ...

Фильм многофигурный, многоплановый. Он отмечен рядом актерских удач исполнителей не только главных ролей, но и персонажей исторического окружения — А. Лазарева (Петр I), В. Золотухина (Пантелей), Л. Куравлева (Меншиков), Л. Полехиной (Евдокия), М. Козакова (Бирон), Л. Чурсиной (Екатерина I), Л. Федосеевой-Шукшиной (Анна Иоанновна). Эти и другие образы как бы документируют исторический фон действия, выявляя его основную идею.

Создатели «Демидовых» ставили перед собой задачу сложную и ответственную — рассказать о времени, когда Россия молодая мужала вместе с деяниями Петра I, «прорубившего окно в Европу». Мощно прозвучала тема государственной судьбы людей, дела и действия которых оказались созвучными эпохе, «вздернувшей Россию на дыбы» и повернувшей ее на цивилизованный путь развития. Неслучайно о фильме много

писали как в отечественной прессе, так и за рубежом. (На XVII ВКФ в Киеве фильм был отмечен спецдипломом жюри, 1984.)

«Дым Отечества» тоже историко-биографический фильм (1980). Он о жизни, борьбе и смерти еще одного великого последователя петровских реформ, ратовавшего за просвещение России, — Михаила Васильевича Ломоносова, личности яркой, многогранной, тесно связанной с эпохой XVIII в. «Дым Отечества», быть может, не стал столь заметным явлением, как «Угрюм-река», «Приваловские миллионы» и «Демидовы», но он расширил историческую палитру фильмов мастера, сконцентрировав внимание на недюжинной натуре еще одного сына земли русской и вновь доказав, что основная тема творчества Лапшина, его главная любовь — это Россия, ее прошлое и будущее.

Фильм «Железное поле» (1986) поставлен по сценарию писателя Рекемчука. И вновь в нем реальное время соединяется с прошлым — периодом той страшной войны, с темой нашей исторической памяти. В главных ролях снялись П. Вельяминов, Титова, Е. Шутов и др.

Первым в ряду работ Лапшина, поставленных в жанре социально-психологической драмы, был двухсерийный телефильм «Назначаешься внучкой» (1975) по повести Е. Мухиной «Восемь сантиметров». В главной роли снялся Б. Андреев. Действие картины относится к периоду Великой Отечественной войны, где борьба идет в тылу врага.

«Продлись, продлись, очарование...» (1984) — так называется человечный и трогательный фильм об истории последней любви двух пожилых людей, случайно встретившихся на закате жизни. Он в прошлом — министерский работник, когда-то в юности писал стихи. Она всю жизнь проработала корректором. Они встретились случайно, и им хорошо, комфортно друг с другом. Но любви, пусть поздней, мешают наследники, они не хотят мириться с появлением женщины рядом с главой семьи. В основе сюжета — повесть В. Перуанской

«Кикимора». Автор сценария А. Червинский. В главных ролях снялись О. Ефремов и И. Саввина.

Фильм «Перед рассветом» (1989), поставленный в эпоху перестройки, оказался в русле принципиально новых подходов к теме Великой Отечественной войны. Сценарий Бокарева пролежал на полке 25 лет. Фильм в жанре социально-психологическая драмы возвращает нас к первым дням войны, когда сознание многих ее участников пребывало в смятении, когда для многих начался процесс переосмысления догматов той веры, под влиянием которой формировалось мировоззрение молодого поколения 1930-х гг.

Лейтенант войск НКВД сопровождает в тыл группу политзаключенных, а вместе с ними и обычных уголовников. По пути эшелон попадает под обстрел фашистской авиации. В живых остаются трое: Вор, Политический (из «врагов народа»), сбежавший из заключения, чтобы сражаться с захватчиками, и юный Лейтенант, который по долгу службы находился при арестованных.

Три разных человеческих судьбы, три разных характера. Но в какой-то кульминационный момент их нравственные позиции объединяются, чтобы осознать: боль и тревога у них одна... как одна Родина и один враг — фашизм. Сделано это психологически убедительно благодаря великолепным актерским работам А. Панкратова-Черного, В. Рыжакова, Е. Миронова (это первая крупная роль в кино звезды современного российского экрана).

Постановщики (оператор А. Лесников, художник Ю. Истратов, композитор Э. Артемьев) не увлекаются внешними эффектами, их больше интересует нравственное состояние героев, которых эпоха сталинизма искусственно разделили на «своих» и «врагов». И, размышляя о внутренних резервах личности, авторы побуждают нас задуматься о том, что такое вера и фанатизм, а что такое долг и совесть и где пролегает грань между этими понятиями.

В 1990 г. режиссер обратился к жанру остросюжетного фильма, сняв картину «Я объявляю вам войну...».

Сценарий фильма, написанный В. Черных, построен по всем канонам американского экшена. Но снимал Лапшин не по-американски, а по-русски (оператор Р. Мещерягин). Без потоков крови, без ударов кованым каблуком по черепу, без стрельбы с двух рук из пистолетов. Здесь главным содержанием стал поединок человеческих характеров и нравственных позиций. Конфликт построен на четком противоборстве добра со злом, есть яркий положительный герой, борющийся за торжество правды и справедливости (его сыграл Н. Еременко-мл.).

В бурные 1990-е Лапшин снял детектив «Уснувший пассажир» (1994, автор сценария А. Степанов). Сюжет фильма прост: на затерянном в степи аэродроме совершает непредвиденную посадку самолет, следующий рейсом из Москвы в столицу одного из азиатских государств. В этот момент происходит загадочное убийство, за расследование которого берется один из пассажиров — бывший полковник МУРа. В главной роли снялся А. Кузнецов, другие роли сыграли О. Остроумова, А. Пашутин, В. Кашпур.

История картины «На полпути в Париж» так же необычна, как и фильма «Перед рассветом». Сценарий, написанный в 1974 г., был запущен в производство в 1999 г. (вновь через четверть века!). Фильм вышел в 2001 г. при финансовой поддержке не Госкино, а правительства Свердловской области и правительства Ханты-Мансийского автономного округа.

По жанру это вновь социально-психологическая драма о жизни разных слоев российского общества: города и деревни, научной интеллигенции и крестьянства; это размышление о прошлом и настоящем страны, о наших корнях и перспективах.

Главный герой фильма (его играет актер театра и кино В. Андреев), крупный российский ученый, академик, который потерял всякую надежду на возможность продолжить свою научную работу в России и вынужден покинуть родину и уехать во Францию, где ему гарантированы все условия для продолжения важных для него

и для науки изысканий. Его душа полна сомнений в правильности выбранного решения.

После последней для него в России научной конференции, проходившей в далеком сибирском городе, по дороге в аэропорт герой заезжает в село, где он родился и вырос. Он понимает, что вряд ему удастся еще раз навестить свою малую родину. Сутки, проведенные героем в родном селе, и составляют содержание картины, внешне простой и незатейливой. В фильме выделяются актерские работы А. Ливанова, Ю. Назарова, М. Глузского, Л. Соколовой (для нее, как и для Глузского, эта роль стала последней), Л. Зайцевой и др.

Фильм «Сель» по сценарию Бокарева «Здравствуй, брат!» поставлен на Свердловской киностудии в 2003 г. Его главная проблема — необходимость человеческого братства без учета места проживания и национальной принадлежности. Сюжет картины построен по принципу повествования о путешествии, в ходе которого герой встречается с разными людьми.

Классический аналог такой композиции в советском кинематографе — «Баллада о солдате» Г. Чухрая, и, при всем различии эпох, героев, темы, режиссерских индивидуальностей, есть в этих лентах общее и по духу, и по нравственной установке. Обе картины — о человеческой доброте.

Мы впервые встречаем героя одиноко сидящим у развалин родного дома и узнаем, что всю его семью унес сель, сошедший с кавказских гор. Ахмет (так зовут главного героя) принимает решение ехать в Москву на поиски единственного оставшегося у него родного человека — брата, который вот уже несколько лет как ловит в столице счастье. Уехал — и словно бы в воду канул.

Но если герой «Баллады о солдате» сам помогал страждущим, встретившимся на пути, то в «Сели» ситуация как бы перевернута: в помощи нуждается сам герой, Ахмет, и это отнюдь не вина его. Все дело в том, что перед нами человек по библейским канонам «чистый», не испорченный цивилизацией; в свои 30 лет он не

видел ничего, кроме дор да овец, которых пас, и живет в соответствии с естественными, «натуральными» законами.

Как герой попал в уральскую глушь? Там, на Севере, в одном из лагерей, как оказалось, сидел его брат за мошенничество в особо крупных размерах. Они встретились. Только вот оказались во многом чужими людьми.

Фильм смотрится с интересом, невзирая на некоторую «сказочность» сюжета, лубочность ряда сцен, бутафорские типажи «злодеев» — бандитов, избивших Ахмета чуть ли не до полусмерти, потому что не дал он им на водку. Злодеи в реальной жизни выглядят гораздо страшнее. Жизнь на сказку мало похожа, с другой стороны, добрых людей в жизни значительно больше, чем плохих, и об этом тоже говорит режиссер в своем фильме.

О многих фильмах Лапшина, особенно созданных по сценариям Бокарева, можно сказать, что они оказались очень созвучны времени, нашим ощущениям в восприятии жизни — ее прошлого и настоящего. К ним вполне подходит определение поэта: «О времени и о себе...»

Как писал Бокарев, «...если в России подлинный художник издавна обязан быть не только поэтом, но и гражданином, то все творчество Ярополка Леонидовича Лапшина вполне соответствует этому чисто российскому нравственному долгу. Все его фильмы пронизаны любовью к России и болью за нее».

Лапшин награжден орденами Трудового Красного Знамени (1986), «За заслуги перед Отечеством» IV степени (2001). Был председателем Уральского отделения Союза кинематографистов Российской Федерации (1967–1994).

3.8. «ПРОВИНЦИАЛЬНОЕ» КИНО НА МЕЖДУНАРОДНЫХ ОРБИТАХ

Публикуется по:

Вестник ВГИК. 2016. № 4. С. 48–60.

Отечественный кинематограф сегодня переживает не самые лучшие времена. С одной стороны, кинофильмов ежегодно снимается немало: к примеру, в 2015 г. в России было выпущено 123 игровых картины и более 200 анимационных¹. Вот только произведениями искусства из кинопродукции являются единицы, да и кассовых фильмов для большого экрана, способных конкурировать с западными, мы производим не более 2–3 в год.

Тем отраднее, когда в отечественном кино появляются новые художественные явления, свидетельствующие о том, что искусство экрана живет и развивается. В этой связи интересно проанализировать кинопродукцию не главных студий страны («Мосфильма», «Ленфильма», студии Горького), а провинциальных, т. е. находящихся далеко от центра.

Хочется сразу отметить, что провинция, в частности Урал, давно уже стала «кузницей кадров» в отечественном кинематографе. Именно здесь начинали свою творческую деятельность многие замечательные советские кинорежиссеры: Г. Александров и И. Пырьев, В. Мотыль и Г. Панфилов, В. Краснопольский, В. Усков, Ю. Карасик и др.; на Свердловской киностудии дебютировали когда-то известные кинодраматурги и писатели Б. Васильев, А. Гребнев, Э. Тополь и др.

Для «золотого века» уральского кинематографа (1960–1980-е гг.), когда формируется региональная киношкола, характерна диалектика взаимодействия традиций и новаций. Основателем уральского киноэпоса был Я. Лапшин, создатель эпохальных фильмов: одного

¹ См.: Костин Г. Киношкола кризиса // Аргументы недели. № 31 (522). 11.08.2016. С. 5.

из первых в стране телесериалов «Угрюм-река» (1968), киноромана «Приваловские миллионы» (1972), исторической саги «Демидовы» (1983)².

Идейно-художественные новации в игровом кинематографе 1980 — начала 1990-х гг. были связаны с творчеством В. Хотиненко, для которого период работы на Свердловской киностудии стал «звездным часом» формирования его авторского стиля, особого видения реальности в ее прошлом и настоящем («Зеркало для героя», «Рой», «Патриотическая комедия», «Макаров», «Мусульманин» и др.)³

Уральский кинематограф в лучшие свои годы был известен в стране и за ее пределами, благодаря не только игровому кино, но и кинодокументалистике, представленной творчеством многих корифеев экрана: А. Литвинова, создателя советского этнографического фильма, известного как «русский Флаэрти», Л. Рымаренко и В. Волянской — основоположников научной кинопублицистики, Б. Галантера, создавшего особый экранный мир фильма-размышления, А. Балуева, чьи документальные и научно-популярные картины открыли зрителям быт и философию жизни коми-пермяков, Б. Кустова с его острыми социально-политическими лентами, С. Мирошниченко, нравственные поиски которого в документалистике привели к созданию уникальных киноисследований и др.⁴

Что касается уральской школы анимации, то она еще в начале 1980-х гг. заявила о себе на весь мир как о но-

² См.: Кириллова Н. Б. Ярополк Лапшин. Екатеринбург, 2015.

³ См.: Кириллова Н. Б. «Авторский» кинематограф Владимира Хотиненко // Кино Урала: от прошлого к будущему. Екатеринбург, 2013. С. 157–168.

⁴ Более подробно о режиссерах-документалистах Урала см.: Голованев И. А. Советское этнокино на пике своего взлета // Вестн. УрО РАН. Общество. Человек. 2013. № 1 (43). С. 162–173 ; Екатеринбург : энциклопедия / под ред. В. В. Маслакова. Екатеринбург, 2000 ; Кириллова Н. Б. В поисках киноправды // Кино Урала: от прошлого к будущему. Екатеринбург, 2013. С. 57–121 ; Лесникова Е. И. Черно-белое кино, или Ностальгия по настоящему. Екатеринбург ; Малькова Л. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М., 2006 ; Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. М., 2004 и др.

вом художественном явлении. Достаточно вспомнить международный успех фильмов А. Караева, В. Петкевича, А. Петрова, С. Айнутдинова, О. Черкасовой, В. Фомина, А. Харитиди и др. Уральские аниматоры первыми обратились к интерпретации сложных произведений литературы: Ф. Достоевского, Л. Андреева, А. Платонова, Э. Хемингуэя⁵.

Современный уральский кинематограф, оказавшийся в состоянии «клинической смерти» в конце XX — начале XXI в., ищет новые пути и творческие ориентиры.

Сегодня в регионе, кроме Свердловской киностудии, которая потеряла монополию на кинопроизводство, работают и делают интересные фильмы другие студии: «А-фильм», специализирующаяся в основном на анимации (директор и продюсер В. Хижнякова), «29 февраля» (руководителями кинокомпании являются кинорежиссер А. Федорченко и продюсер Д. Воробьев), «Снега» (под руководством режиссеров-документалистов Г. Негашева и И. Снежинской), ООО «Кинохроника» и «Уралфильм»; особое место на кинокарте Урала занимает студия «Этнографическое Бюро», где работает целая династия кинорежиссеров под руководством А. Головнева, доктора исторических наук, профессора Уральского федерального университета, члена-корреспондента РАН.

«Брендами» современного игрового кинематографа Урала, несомненно, являются Алексей Федорченко и Василий Сигарев.

Алексей Федорченко по первому образованию «технарь», окончил инженерно-экономический факультет УПИ, как и другой наш земляк — кинорежиссер Глеб Панфилов. На Свердловскую киностудию пришел в 1990-е гг. из бизнеса на должность экономиста в ТПО документального кино «Надежда».

⁵ См.: *Алексеев Е.* Пространство анимации // *Кинематографисты Урала*. Екатеринбург, 2008. С. 8–12 ; *Капков С.* Энциклопедия отечественной мультипликации. М., 2006 ; *Кириллова Н. Б.* Мир уральской анимации // *Кино Урала: от прошлого к будущему*. Екатеринбург, 2013. С. 266–279 и др.

«На киностудии в тот период, — вспоминает он, — все было непросто: она умирала, люди разбежались кто куда... Но за несколько лет, я, занимаясь экономикой, вошел в эту среду, “варился” в кино, присутствовал на художественных советах и учился: сначала вприглядку, потом понастоящему, во ВГИКе — на сценарном факультете у Валентина Черных и Людмилы Кожиновой. Учился хаотично, без отрыва от производства, наездами в Москву...

В 1995-м был первый собственный продюсерский опыт с режиссерами С. Соловьевым, А. Анчуговым и В. Ярмошенко: одночастевый фильм — “Валун”, он получил приз Открытого фестиваля неигрового кино “Россия”. И мне захотелось творчества...»⁶

В 1999-м вдвоем с режиссером С. Нохриным на собственные деньги А. Федорченко сделал шуточный фильм «Классика Z», который получил премию имени А. Згуриди на фестивале документального кино «Россия». Все актеры здесь животные.

«Но всерьез, — как отмечает режиссер, — все началось с “Давида”. Хотя поначалу меня отговаривали: мол, тема Холокоста уже не так актуальна, отработана. Но вместе с соавтором сценария Л. Порохней и оператором В. Киреевым удалось доказать обратное. “Давид” был снят в 2001 г., но он до сих пор живет. Мы получили Гран-при в Стокгольме, Люблине, “Серебряного феникса” в Варшаве и главный приз телеканала ТВЦ — Приз зрительских симпатий...»⁷

После успеха «Давида» А. Федорченко снял документальный фильм «Дети Белой Могилы», удостоенный в 2003 г. Гран-при Международного кинофестиваля в Люблине.

Судьба игрового фильма «Первые на Луне» (2004) сложилась весьма успешно. На Венецианском кинофестивале в 2005 г. показ прошел при переполненном зале, а искусство съемки многие приняли за подлинные документальные кадры, даже дискуссия возникла:

⁶ Кириллова Н. Б. Космический триумф Алексея Федорченко // Культура. Медиа. Образование. Екатеринбург, 2014. С. 265.

⁷ Там же.

игровой ли на самом деле фильм или все же документальный (оператор А. Лесников). Так Алексей Федорченко вышел на орбиту знаковых режиссеров мира.

«Первые на Луне» — это жанр «фантастической мистификации», новый для нашего кино. Вот его сюжет.

...Весной 1938 г. в Чили упал неопознанный летающий объект. Подробное изучение обломков привело исследователей к выводу, что НЛО был советской ракетой, запущенной за 23 г. до полета Юрия Гагарина. И далее идет рассказ о том, как готовился к полету отряд сталинских космолетчиков...

На экране — документальное исследование секретной космической программы, построенное на воспоминаниях выживших очевидцев и разрозненной кинохроники из архивов ООН и ФСБ. Фильм стал самым дорогим проектом Свердловской киностудии начала 2000-х гг. (бюджет около одного миллиона долларов). И первым в новейшей истории отечественного кино фильмом в жанре мокьюментари...

Mockumentary — жанр, которым обозначают псевдо-документалистику. Один из самых известных примеров — фильм «Зелиг» (1983), в котором Вуди Аллен без всяких компьютеров сфальсифицировал документальные кадры так, что изобретательный бурлеск про человека-хамелеона обернулся трагедией о невозможности подлинного⁸.

Мастерски сконструированная хроника делает фильм А. Федорченко занимательным — мы становимся свидетелями сотворения мифа, а «миф не нуждается в верификации, у него свои законы»⁹.

Режиссер вместе со сценаристами А. Гоноровским и Р. Ямалаевым рассказали в общем-то грустную историю, в которой люди предстают объектами наблюдения, то есть слежки, где человеческая жизнь низводится до уровня насекомых, уничтожаемых с помощью дезинфекции...

⁸ См.: 500 фильмов, изменивших мир / под ред. Е. Борисевич. Изд-е 3. М., 2006. С. 154–155.

⁹ Немченко Л. Киномиф как визуальный документ эпохи // Экранная культура в современном медиапространстве. М. — Екатеринбург, 2006. С. 86–94.

Следующая картина А. Федорченко (2008) была отмечена на фестивале в Выборге «Окно в Европу», получив два приза, а также Специальный приз от продюсеров; она была также отмечена Гильдией киноведов и кинокритиков СК РФ.

Главные образы «Железной дороги» привычны и бесхитростны: жизнь как путь, Россия как дорога. Степи вокруг — бескрайние и бесприютные, мимо пролетают станции чужой жизни. В основе сюжета — история двух простых, «от сохи» мужиков, которые решили украсть старый паровоз и отправиться на нем в никуда... По пути следования им встречаются разные люди, олицетворяющие парадоксы современной русской жизни.

Своеобразен стиль картины: «рваность» сюжета используется как прием, мозаичность образов, когда один прилепляется к другому, хотя может быть с ним абсолютно не связан. Нет ни одного кадра «просто так», все — со смыслом: смотри и ищи. Это фильм с ясно звучащей внутренней иронией по отношению к происходящему вокруг, к героям, да и к самому себе тоже.

Фильм А. Федорченко «Овсянки» (2010) был представлен в основном конкурсе 67-го Венецианского кинофестиваля и получил три престижных награды: премию «Озелла» за операторскую работу (оператор М. Кричман), был назван «Лучшим фильмом» ФИПРЕССИ за особенности киноязыка и получил Приз экуменического жюри. Этот фильм особо выделил президент жюри Квентин Тарантино. Словом, «Овсянки» покорили Венецию.

Картина, снятая по повести казанского писателя Дениса Осокина, рассказывает историю двух мужчин из российской глубинки. Они едут хоронить женщину по имени Таня, которую оба любили, по обряду существовавшего когда-то на севере России финно-угорского племени меря. Вот вкратце весь сюжет картины.

Речь в фильме идет об исчезнувшем народе меря и его обрядах, настоящих и вымышленных, но в любом случае необыкновенно эротичных.

Главные роли в «Овсянках» сыграли Юрий Цурило, Игорь Сергеев и Юлия Ауг.

На Западе фильм вызвал резонанс. Он был приглашен на несколько кинофестивалей: в Торонто, Нью-Йорк, Абу-Даби, Варшаву, Гамбург, Рейкьявик и Лондон. На родине фильм также удостоен ряда наград: приза «За лучшую режиссуру» фестиваля «Киношок» (2010); двух кинопремий «Ника» (2011) в номинациях «Лучшая музыка к фильму» (А. Карасев) и «Лучшая сценарная работа» (Д. Осокин) и др.

С интересом были восприняты общественностью и другие работы А. Федорченко: игровой видеофильм «Шошо» (2006), телесериал «Похищение воробья» (2006), документальный фильм «Ветер Шувгей» (2009), «Хроноглаз» (2012) — короткометражный игровой фильм в составе киноальманаха «Четвертое измерение» («The 4th dimension») и документальный фильм «Австралия» (2012).

Открытием 2013 г. стали «Небесные жены луговых мари» — игровая картина, поставленная вновь по сценарию Д. Осокина. Это «атмосферное кино», в котором нет четкого единого сюжета, а есть слитая воедино подборка миниисторий из жизни молодых девушек и женщин, которые живут в деревнях Республики Марий Эл.

Истории 25 мариек — от 14 лет до глубокой старости — проходят на экране. Имена каждой из них начинаются на букву «О» — Окай, Осулай, Околче, Опи и так далее. Судьбы у всех очень разные, разные и истории, но в каждой есть два сквозных общих мотива — мистика и эротизм.

На экране в реалии повседневной жизни (разрушенные автобусные остановки, покосившиеся дома, разбитые машины) вплетены народные суеверия, как древние, так и вполне современные. Так, некоторые героини фильма уверены, что, чтобы вылечиться, надо ходить не к врачу, а в лес. Врачи ничего не сделают, а духи — помогут. Надо только принести им еду и обнять священное дерево, и сразу выздоровеешь...

Интересна работа оператора Ш. Беркеши: в картине много натуральных съемок и точечных камерных эпизодов, ее изобразительную основу составляют народные костюмы, колоритные актрисы, национальная символика и др.

Несмотря на спорные художественные решения данного фильма, картина произвела впечатление на кинематографистов и зрителей многих ведущих фестивалей 2013 г., получив целый каскад наград: призы XXIV Открытого российского кинофестиваля «Кинотавр», VII Международного кинофестиваля «Зеркало», Гран-при Международного кинофестиваля «Новые горизонты» в г. Вроцлаве (Польша), приз ФИПРЕССИ и др.

Последняя крупная работа А. Федорченко «Ангелы революции» вновь в центре внимания кинообщественности. Мировая премьера фильма состоялась в октябре 2014 г. на Международном кинофестивале в Риме и стала сенсацией.

По жанру это социально-психологическая драма, основанная на реальных событиях. Действие картины происходит в 1934 г. На севере СССР неспокойно — хантыйские и ненецкие шаманы не хотят принимать новые советские традиции. Чтобы примирить две культуры — культуру русского авангарда и древнее язычество — в обскую тайгу отправляется группа художников: композитор, скульптор, театральный режиссер, архитектор-конструктивист, кинорежиссер-примитивист и руководитель отряда — знаменитая Полина Революция. Авторы сценария Д. Осокин, О. Лоевский, А. Федорченко, оператор-постановщик Ш. Беркеши, художник по костюмам О. Гусак. В фильме снимались Д. Екамасова, К. Балакирев, П. Басов, Г. Иобадзе, А. Солончев, О. Ягодин и многие екатеринбургские актеры.

«Ангелы революции» как и предыдущие работы А. Федорченко, получили международное признание: Спецприз «Марк Аврелий будущего» IX Римского кинофестиваля; приз «За лучший Европейский фильм «Cineuropa» МКФ «Lisbon&Estoril» (г. Лиссабон); спец-

приз МКФ «Темные ночи» (г. Таллин); приз «За лучшую режиссуру» и приз Гильдии киноведов и кинокритиков на кинофестивале «Кинотавр»; приз «За лучший фильм российской программы» 37 МКФ, премии «Ника».

Что ж, все это успехи нового уральского кино, лидером которого, несомненно, является Алексей Федорченко. Его картины воспринимаются по-разному, одно несомненно: они запоминаются. В эпоху господства массовой культуры, «художественного конвейера» этот фактор становится важным критерием произведения искусства.

Еще один яркий представитель современной уральской культуры — Василий Сигарев — ворвался в кинематограф столь же стремительно и неожиданно, как до этого в театральный мир. Его фильмы, ставшие явлениями арт-хаусного кино, нередко шокируют, провоцируют.

Он родился в 1977 г. в Верхней Салде (Свердловская область). Учился в Нижнетагильском педагогическом институте, затем окончил Екатеринбургский театральный институт по специальности «Драматургия» у Николая Коляды.

До прихода в кино В. Сигарев уже стал известен, благодаря своим уникальным пьесам: «Пластилин», «Черное молоко», «Божьи коровки возвращаются на землю», «Детектор лжи», «Замочная скважина», «Метель» (по мотивам повести А. С. Пушкина), «Семья вурдалака», «Пышка» (по мотивам новеллы Ги де Мопассана), «Русское лото», «Яма», «Парфюмер», «Каренин» (по мотивам романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина») и др. Спектакли по его пьесам идут во многих театрах Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Лондона, Гамбурга и др.

Кинодебют Сигарева фильм «Волчок» — это история девочки, мать которой была арестована сразу после родов. Внучку взяла к себе бабушка, жившая в поселке на окраине большого города. У бедной старушки хватило доброты и мужества вырастить малышку здоровой, но не было сил на то, чтобы заниматься ее воспитанием. В результате девочка стала кем-то вроде современно-

го Маугли. Она умела говорить и понимала все, но не испытывала потребности в общении с людьми. Единственным ее «другом» стал надгробный памятник погибшему мальчику — он всегда был на месте и внимательно выслушивал все, что девочка ему рассказывала. Возможно, именно эта «дружба» и эти рассказы спасли ее от полной утраты человеческого облика.

Меньше всего проблемы дочери волнуют ее мать, которая, выйдя на свободу, рьяно занялась устройством своей личной жизни. И, стремясь найти счастье, молодая, здоровая женщина вновь предаёт старуху-мать, маленькую дочь и калеку-сестру...

Великолепно изобразительное решение фильма. Благодаря мастерству оператора (А. Арсентьев) нищий провинциальный домик выглядит мистическим местом — именно так воспринимает его девочка, серые интерьеры бабушкиного жилища противопоставлены яркости красок Большого Мира.

Режиссура В. Сигарева избежала одной из главных проблем, которая возникает, когда люди театра снимают кино: хотя многие события разворачиваются в замкнутых помещениях, происходящее не кажется лишенным динамики. И все же недостаток, присущий многим экранизациям пьес, в «Волчке» есть — это переизбыток диалогов и монологов.

Кинодебют Василия Сигарева сразу обратил на себя внимание и критиков, и зрителей, получив в том же, 2009 г., массу отечественных и международных призов: главный приз кинофестиваля «Кинотавр», приз гильдии киноведов и кинокритиков, приз им. Г. Горина «За лучший сценарий», приз «За лучший художественный фильм» на МКФ в Цюрихе (Швейцария), приз ФИПРЕССИ, специальный диплом Экуменического жюри, главный приз фестиваля «Douro film harvest» (Португалия), Главный приз «Kunst Film Biennale» в Кельне (Германия), приз «За лучший дебютный фильм» в Онфлер (Франция), приз «За лучшую режиссуру» на фестивале арт-хаусного кино (Грузия), приз МКФ «Спутник над Польшей» и др.

Картина интересна не только сюжетом и актерскими работами Яны Трояновой, Вероники Лысаковой, Андрея Дымшакова, Марины Гапченко, Евгения Волоцкого и других, но и своим видением жизни, особым жестким реализмом и психологизмом.

Следующий фильма Сигарева — «Жить» (2011) — вновь социально-психологическая драма с элементами триллера. Его герои пережили свой «апокалипсис». В одном из интервью В. Сигарев подчеркнул, что его «первые два фильма в определенной степени выполняли психоаналитическую функцию, ставя диагноз нравственному состоянию общества»¹⁰.

Сюжет фильма строится на нескольких новеллах. Мать-алкоголичка (яркая роль Ольги Лапшиной), избавившаяся от своей болезни, с нетерпением ждет близняшек-дочерей, которых уже отправили к ней маршруткой из детдома. Ждет, но не дождется. Молодая пара (Яна Троянова и Алексей Филимонов) едет в электричке из церкви после венчания: кажется, что даже ВИЧ-инфекция, которой заражен бывший наркоман, теперь не так страшна. Но это только кажется. Мальчик, к негоднованию матери и отчима, норовит сбежать из дома, чтобы встретиться с непутевым отцом, фанатом игровых автоматов (Евгений Сытый). Все мечты героев осуществляются, но не здесь, а в царстве мертвых, куда во второй половине фильма мы переносимся вместе с персонажами, оказавшимися по ту сторону «добра и зла».

Как заметил А. Плахов, «черту между жизнью и смертью Василий Сигарев неплохо изучил еще в «Волчке». Но, как и «Волчок», «Жить» — не социальное кино и не чернуха, поскольку фильм высветлен светом внутреннего сопротивления...

Впрочем, идя по лезвию бритвы, авторы все-таки шадят зрительские чувства: они избегают крайностей некрореализма, погружая нас вместо этого в мифологический некросимволизм... Здесь на грани фолы было все: чуть пережмешь в музыке, в диалоге или пластическом гриме — потеряешь доверие. Но Сигарев вырули-

¹⁰ www.filmpro.ru/materials/18367

вает по своему опасному маршруту к редкому в наши дни результату — современной экзистенциальной трагедии. При этом режиссер ухитряется внедрить в ткань гиньоля своеобразный сигаревский юмор, вовсе даже не черный: это трудно объяснить, но это можно почувствовать¹¹.

Фильм «Жить» впервые был показан 31 января 2012 г. на Международном фестивале в Роттердаме (Нидерланды) и получил главный приз «Золотая лилия»; в том же году получен приз ФИПРЕССИ на МКФ в Висбадене, призы за режиссуру и операторскую работу на «Кинотавре», приз Гильдии киноведов и кинокритиков, спецприз «Настоящее кино» от сайта «Filmz.ru», приз Третьего Международного фестиваля театра и кино о современности «Текстура» (Пермь) и др.

В «Стране ОЗ» (2015) по сценарию, написанному В. Сигаревым совместно с А. Ильенковым, «звездный» состав исполнителей: Яна Троянова, Гоша Куценко, Александр Баширов, Евгений Цыганов, Инна Чурикова, Юлия Снигирь и др.

По жанру это комедия абсурда с элементами «черного юмора».

... Новый год в России — стихия неуправляемая и волшебная. Именно в это время непостижимый колорит русской души проявляет себя во всей красе. Пока жители Екатеринбурга готовятся к главному национальному празднику и шинкуют оливье, Ленка ШабADIHOBA спешит до боя курантов принять смену в киоске на улице Торфорезов, где засела пара алкоголиков-философов. Но она не подозревает, что эта новогодняя ночь приготовила для нее свой безумный сценарий...

В названии фильма игра слов: для кого-то ОЗ — это Изумрудный город из сказки, а для кого-то — наша родная, переживающая не лучшие времена служба скорой помощи.

«Страна ОЗ» — это причудливый гибрид комического и трагического: искры высекаются из кошмара жи-

¹¹ Плахов А. На грани фолла [Электронный ресурс]. URL: http://seance.ru/blog/reviews/zhit_guide/

тья-бытья, взлетают в воздух, как новогодние петарды, выпущенные героем Г. Куценко и испепеляют все вокруг... «На пепелище, — пишет А. Плахов, — остается только она одна — Ленка из Малой Ляли, не добитая мужем, чудом не пришибленная на трассе водителем-самоубийцей (Е. Цыганов), не разбившаяся после того, как ее выкинул с балкона случайный ухажер — бездарный бард, импотент и трус (В. Симонов). Ленка попадает из огня да в полымя: этажом ниже вместо одного ничтожества в штанах обитают целых три «диванных воина»: все трое жрут, гоняют танки в компьютере... и голосуют за ЛДПР, сидя на шее у сердобольной хозяйки дома (Инна Чурикова). В огне не горит, в воде не тонет, в горящую избу войдет...»¹²

Увы, все это реалии нашей жизни, хотя и поданы в гротескной форме. Играет Ленку сигаревская муза Яна Троянова — «и играет так, что не отделаться от сравнения с “Ночами Кабирии” (тут понятен расчет Сигарева: теперь и он немножко Феллини)»¹³.

Фильм «Страна ОЗ», воспринимаемый многими как хулиганство (в нем много ненормативной лексики, в результате чего существуют две версии фильма: режиссерская и цензурная), также удостоен ряда наград в 2015 г.: призы фестиваля «Кинотавр», приз имени Г. Горина «За лучший сценарий», приз гильдии киноведов и кинокритиков, диплом XXII МКФ «Лістапад» в Минске и др.

В планах Василия Сигарева съемки новой картины в жанре зомби-апокалипсиса, который ему представляется наиболее актуальным в наше непростое время. Режиссер в одном из последних интервью так объяснил свою идею:

«Сейчас на Земле много мест, где идет война, люди в подвалах сидят. Там уже случился апокалипсис, здесь и параллелей проводить не надо. Это глобальный апокалипсис. Здесь я не стремлюсь к натурализму, к правде

¹² Плахов А. Снегурочка на пепелище // Коммерсантъ. № 225 от 07.12.2015. С. 11.

¹³ Там же.

жизни. Никто из нас все равно не знает, как эти зомби будут выглядеть. Хочется что-то придумать свое. Надо искать какой-то “кинопрорыв”»...¹⁴

Проанализировав некоторые тенденции развития уральского кино в постсоветском пространстве, можно отметить, что оно не просто возрождается, но и обогащается разными красками тем и жанров реалистического искусства. Это доказывает, что «провинциальное» кино не на обочине, а в авангарде отечественного кинематографа: успешно анализируя современные проблемы жизни, оно представляет интересы страны на многих международных форумах.

¹⁴ <http://www.meduza.io/feature/2016/06/01/>

Раздел 4

МЕДИА В СИСТЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

4.1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МЕДИАНАУКИ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Публикуется по:

*European review of social sciences. Vol. 2. Iss. 4. 2015.
С. 30–39.*

В ходе социокультурной модернизации российского общества на рубеже XX–XXI веков выявилась особая роль медийной культуры как катализатора многих процессов, ее влияние на формирование новой медиасреды, более открытой и демократичной, что позволило нашему обществу войти в информационное и социокультурное пространство мира.

Следует особо отметить, что в этом процессе явно лидирует экранная культура, составляющими которой являются телевидение (в том числе кабельное, спутниковое), цифровое кино и фото, мультимедиа, электронная почта, компьютерные каналы и Интернет как «пространство свободной коммуникации» (М. Кастельс).

Все это доказывает, что живем уже в новой социокультурной реальности, основу которой составляет информация. Даже американский футуролог Э. Тоффлер, доказавший огромную власть медиа¹, не мог предугадать роли «галактики Интернет»², объединившей мир в глобальную информационную систему.

¹ См.: Тоффлер Э. Третья волна. М., 1999.

² См.: Кастельс М. Галактика Интернет. Размышления об Интернете, бизнесе, обществе. Екатеринбург, 2004.

В этой связи границы изучения медиа стали стремительно расширяться. Медианаука прошла большой путь. В первой половине XX века выделились два направления в изучении этой сферы. Первый научный метод был предложен американскими социологами и психологами (П. Лазарфельд, Г. Саймон, Б. Ф. Грин и др.) и состоял в том, чтобы определить степень воздействия СМК на личность. Второе направление, развитое в Европе, обычно связывают с Франкфуртской школой социологических исследований в Германии (Т. Адорно, Г. Маркузе, М. Хоркхаймер и др.) и деятельностью художественных критиков (Ф. Ливис, Д. Томпсон) в Великобритании.

В XXI веке начинает формироваться новая наука — медиалогия. Речь идет о синтетической гуманитарной науке, которая опирается на основы культурологии и семиотики, философии культуры и педагогики, политологии и менеджмента. Термин «*mediologie*» впервые был введен французским политологом и социологом Режи Дебре еще в 1990 году для обозначения нового учения о технических средствах, предназначенных для передачи знаний и традиций. Этому посвящена и его работа «*Introduction a la Mediologie*»³.

И все же основы медиалогии лежат в социокультурной, а не естественно-научной сфере.

Проблемное поле новой научной дисциплины достаточно широкое: здесь и вопросы развития медиакультуры, ее знаковая система и социальное функционирование, а также влияние на модернизационные процессы в обществе, включая и вопросы социализации личности. Одна из главных задач медиалогии — изучение многообразия и взаимодействия разных культур в глобальном медиапространстве на этническом и художественном уровнях.

Как любая научная дисциплина, медиалогия располагает своей системой научных категорий и понятий (концептов), собственной терминологией, которые формируются параллельно с развитием информационного общества.

³ См.: *Debray R. Introduction a la Mediologie*. Paris, 2000.

Медиакультура

Термин «медиакультура» — как концепт культуры информационного общества, был введен первоначально для обозначения «массовой культуры», основанной на синтезе техники и творчества.

Немалую роль в исследовании специфики и особенностей развития медиакультуры в Европе и США в XX веке сыграли такие теоретики культуры и социологи, как Т. Адорно, Р. Арнхейм, А. Базен, Р. Барт, В. Беньямин, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, Ж. Делёз, С. Жижек, М. Кастельс, М. Маклюэн, Г. Маркузе, Н. Луман, Х. Ортега-и-Гассет, М. Фуко и другие.

Важнейшими в этой сфере являются исследования Г.М. Маклюэна, который считается одним из первых медиатеоретиков. Именно Маклюэн ввел в теорию термин «media», который вскоре стал использоваться как синоним СМК.

«Медиа есть сообщение»⁴ — эта формула Г. М. Маклюэна стала аксиомой. Однако медиа с самого начала, по мнению Маклюэна, стремились завладеть сознанием потребителя, погружая его в иллюзорный виртуальный мир.

Гипертрофированность аудиовизуальной информации констатировали также Ж. Бодрийяр, П. Вирильо, Ф. Джеймисон.

По их мнению, *медиакультура* — область культуры, связанная с трансляцией динамических образов, получивших широкое распространение благодаря современным техническим способам записи и передачи изображения и звука.

Анализируя разные направления теории культуры, Р. Барт в своих «Мифологиях» отметил мифологическую сторону всех типов медиа⁵.

Оригинальный взгляд на медиа можно увидеть и в работах С. Жижека, который в статье «Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия» пишет о

⁴ См.: Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М. — Жуковский, 2005.

⁵ См.: Барт Р. Мифологии. М., 2008.

медиареальности, рассматривая современную культуру в контексте всеобщей медиатизации, воспринимая ее как «процесс превращения реального объекта в искусственный»⁶.

Сегодняшняя медиакultura — это интенсивность информационного потока, прежде всего аудиовизуального (ТВ, кино, видео, компьютерные технологии, мобильная связь, сети Интернета, мультимедиа и др.), это средства комплексного освоения человеком окружающего мира в его социальных, нравственных, психологических, художественных, интеллектуальных аспектах.

Все сказанное подтверждает концепт медиакультуры как «совокупности информационно-коммуникационных средств, выработанных человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности. Она включает в себя культуру производства, передачи информации и культуру ее восприятия; она может выступать и показателем уровня развития личности, способной воспринимать, анализировать, оценивать тот или иной медиатекст, заниматься медиаторчеством, усваивать новые знание посредством медиа»⁷.

Медиакultura — это явление полифункциональное, развивающееся вместе с обществом в контексте его социально-культурной модернизации.

Медиасемиотика

Особой дисциплиной медиалогии является медиосемиотика (от греческого *semeiotike* — знак, признак), предметом которой является язык медиакультуры как знаковой системы.

У истоков семиотики — труды философов начала XX века Ч. Пирса и Ф. де Соссюра, первыми исследовавших природу языка, в результате чего начинает складываться новая научная дисциплина, изучающая

⁶ Жижек С. Киберпространство или Невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино. 1998. № 1. С. 125.

⁷ Кириллова Н. Б. Медиакultura: теория, история, практика. М., 2008. С. 18.

все знаковые системы. Методы, предложенные ими, применимы и для анализа языка медиа.

С информационно-семиотической точки зрения медиакультура предстает в трех основных аспектах: как система артефактов (от лат. *arte* — искусственный и *factus* — сделанный), система символов и знаков. А «всякая система, служащая целям коммуникации, — утверждал Ю. Лотман, — может быть определена как язык». Применяя методы лингвистики в исследовании языка произведений искусства, Лотман, как известно, доказал, «что любые культурные явления следует рассматривать как тексты, содержащие информацию и смысл»⁸.

Поскольку «текст» — понятие многозначное, то имеется в виду не только письменное сообщение (книга, газетная или журнальная статья), но и любой носитель информации: кино-, теле- или видеофильм, радио- или телепрограмма, файл компьютера, сайт Интернета и т. д.

Медiateкст прошел свой путь развития, как и вся система массовых коммуникаций. Г. М. Маклюэн в истории человеческой цивилизации, а значит, и в истории медиакультуры выделяет четыре эпохи: 1) Эпоха дописьменного варварства; 2) Тысячелетие фонетического письма; 3) «Галактика Гутенберга» — пять сотен лет печатной техники; 4) «Галактика Маркони» — современная электронная цивилизация. Пятым пунктом в этот перечень можно добавить определение М. Кастельса «Галактика Интернет»⁹.

Можно отметить, что новые медиа возникали каждый раз как способ реализации двух важнейших потребностей человека: они обещали большую свободу выбора и свободу взаимодействия с окружающим человеком миром.

Таким образом, основа медиакультуры — это знаки и совокупности знаков («тексты»), в которых «зашифрована» социальная информация, то есть вложенные в них содержание, значение, смысл.

⁸ Лотман Ю. Структура художественного текста. СПб., 1998. С. 19.

⁹ См.: Кастельс М. Галактика Интернет.

Согласно теории М. Бахтина, текст может быть идеологичным, правда, в том случае, когда у него есть опора: «единство сознания» и единство говорящего «я», которые гарантируют истинность той или иной идеологии¹⁰.

В художественном тексте Ю. Лотман выделил пять функций: 1) сообщение, направленное от носителя информации к субъекту; 2) коллективная память, способная к непрерывному пополнению; 3) общение субъекта с самим собой, тем самым текст актуализирует какие-то личностные стороны; 4) текст становится собеседником; 5) общение между текстом и культурным контекстом¹¹.

Письменный язык имеет тенденцию к развитию собственных структурных свойств. Это и дало возможность Ю. Кристевой, последовательнице М. Бахтина, заглянуть «по ту сторону языка», выявить «довербальный» уровень существования субъекта, где безраздельно господствует бессознательное, и перейти к разрушению монолитных институтов знака, сместив собственные интересы от лингвистики и семиотики к «семанализу». По мнению Кристевой, текст следует динамизировать, дифференцировать, обозначить границу между «гено-текстом» и «фенотекстом», которые соотносятся друг с другом как поверхность и глубина, как символика и формула¹².

Есть существенное различие между аудиальными и визуальными медиа. В первых системах, к каковым относятся радио, граммофон, магнитофон, CD-ROM и т. д., в качестве структурного фактора на первый план выходят звук, речь, музыка, вокал; здесь важным фактором является время, выступающее в двух измерениях — последовательности и одновременности. Структурирование вторых систем (визуальных) связано с пространством. При этом в традиционных визуальных искусствах (живопись, графика, плакат) доминируют иконические знаковые системы.

¹⁰ См.: *Кристева Ю.* Разрушение поэтики : избр. труды. М., 2004. С. 21.

¹¹ См.: *Лотман Ю.* Об искусстве. СПб., 1994.

¹² См.: *Кристева Ю.* Разрушение поэтики, С. 35.

Техническая медиакultura, репродуцирующая реальность, связана с «фотогенией»¹³ — эстетикой кадра. Это свойство не только фотографии, но и самых действенных аудиовизуальных средств коммуникации (кино, ТВ, видео, анимации, компьютерных технологий и др.).

И если в письменной культуре основной знаковой системы выступают буква, слово, то в аудиовизуальной культуре «первокирпичиком» является кадр.

Фотографическая культура кадра связана с использованием фотокадра, передающего непосредственное впечатление от реального события.

Кинематографическая культура кадра использует кадр как «ячейку монтажа» (С. Эйзенштейн), что позволяет не только передать непосредственное впечатление от события, но и выявить его смысл¹⁴.

Телевизионная культура кадра связана с таким использованием кадра, при котором зритель как бы непосредственно включается в «поток событий» и видит его «изнутри».

Медиафилософия

Предмет «Медиафилософия» («философия медиакультуры») основан на соединении культурологии, теории коммуникации, семиотики с философией. Отличие медиафилософии от теории коммуникации или медиасемиотики в том, что «медиафилософия не ставит вопрос о конкретных механизмах, процессах или средствах коммуникации, ее предмет — конституирование индивидуального и социального тела, способы восприятия, мотивации и деятельности человека в условиях новых медиа»¹⁵.

Объектом медиафилософии являются онтологические аспекты медиа как системы коммуникационных средств. Онтология (греч. — сущее) — учение о бытии,

¹³ См.: *Delluc L. Photogenie*. Paris, 1920.

¹⁴ См.: *Эйзенштейн С.* Избранные статьи. М., 1956. С. 199.

¹⁵ *Савчук В.* Медиафилософия: формирование дисциплины. СПб., 2008. С. 37.

принципах его строения, законах и формах. В этой связи любое направление в медиафилософии приобретает онтологический характер, в том числе и изучение медиа-реальности.

Ответы на многие философские вопросы как основы знаний о мире, такие как: что такое жизнь? что такое бытие? что такое сущность? что такое время? что такое причина? и т. д. — стали осмысливаться в XX веке не с помощью науки или искусства, а с помощью медиа: сначала газет и журналов, затем кино, радио и телевидения, а в начале XXI века с помощью глобальных компьютерных сетей. При этом ясно, что между научным пониманием картины мира и его «калькой», представленной в содержании медиаинформации, огромная разница, обусловленная объективными и субъективными причинами.

Вот почему одной из задач медиафилософии является исследование медиареальности как новой социально-культурной среды обитания человека — параллельного, виртуального мира, воспринимаемого зачастую как объективная реальность.

М. Кастельс утверждает, что мы живем в условиях особой культуры, которая «является виртуальной, поскольку строится, главным образом, на виртуальных процессах коммуникаций, управляемых электроникой... Эта виртуальность и есть наша реальность. Вот что отличает культуру информационной эпохи: именно через виртуальность мы в основном и производим наше творение смысла»¹⁶.

Однако мир виртуальной реальности есть не что, иное как «симулякр» (от англ. *simulare* — притворяться). Это еще один термин постмодернистской эстетики, суть которого представлена в трудах Ж. Бодрийяра, Ж. Делёза, Ж. Деррида. Симулякр — это «копия копий», подделка, вымысел. Симулякр строится на несоответствии, на различии «истины» и «лжи», «реального» и «ирреального».

¹⁶ Кастельс М. Галактика Интернет. С. 237.

Особенностью медиареальности является и то, что она насквозь мифологична, то есть основана на мифах.

Современный человек, несомненно, считает себя рациональным существом, однако его представления об окружающем мире, независимо от него самого, на уровне «бессознательного» носят явно мифологический характер. Немецкий философ Э. Кассирер, объясняя это явление, писал, что человек «не противостоит реальности непосредственно, он не сталкивается с ней лицом к лицу...» И в то же время «человек не может жить в мире строгих фактов или сообразно со своими непосредственными желаниями и потребностями. Он живет скорее среди воображаемых эмоций, в надеждах и страхах, среди иллюзий и их утрат, среди собственных фантазий и грез»¹⁷.

Другими словами, между реальностью и человеком всегда есть некий посредник, который помогает индивиду воспринять реальность, выработать отношение к ней. Одной из таких форм, как уже было отмечено, являются медиа, другой — миф (от греч. *Mýthos* — сказание, предание) — вымысел, иллюзия, в которые можно «упаковать» реальность.

Именно эту функцию медиа особо выделил Р. Барт¹⁸.

Таким образом средства массовой коммуникации, то есть медиа, создают не только новую медиареальность, но и мифы, которые позволяют человеку воспринимать окружающую действительность. Но мифы создают и самого человека, то есть влияют на его мировоззрение, идеалы, способствуя процессу его социализации.

Медиаполитика

Дисциплина «Медиаполитика» связана с системой управления медиасферой, которая во многом зависит от социально-экономического развития общества, его правовой и политической культуры, взаимодействий государства и бизнеса, специфики медиарынка и т. д.

¹⁷ *Cassirer E.* An essay on man. An introduction to a philosophy of human culture. New Haven, L., 1945.

¹⁸ *Барт Р.* Мифологии.

В проекте ЮНЕСКО «Декларация о правах человека и верховенстве права в информационном обществе», в котором информационные и коммуникационные технологии (ИКТ) признаются «движущей силой построения информационного общества», способствующей «конвергенции различных средств коммуникации», заявлено, что «осуществление прав и свобод, закрепленных в Конвенции (ЕCHR), должно быть обеспечено для всех без исключения, независимо от используемых технических средств»¹⁹.

В России законодательство о средствах массовой коммуникации стало активно развиваться в 1990-х годах, когда был принят целый ряд принципиальных актов, которые сформировали основу медиаполитики в стране.

Ее стержнем является Закон Российской Федерации «О средствах массовой информации», принятый в декабре 1991 года. Основной идеей Закона «О средствах массовой информации» стала свобода печати и недопустимость цензуры.

Философия свободы прессы, выведенной из-под контроля власти и поставленной на службу гражданскому обществу, способствовала формированию многих демократических институтов. Основные тезисы Закона 1991 года вошли в статью 29 Конституции Российской Федерации (1993).

Для охраны интеллектуальной собственности в сентябре 1992 года был принят Закон РФ «О правовой охране программ для электронных вычислительных машин и баз данных», чуть позже Закон «Об авторском праве и смежных правах» (июль 1993 года; в него были внесены коррективы в 1995 году).

В феврале 1995 года был принят еще один акт — «Об информации, информатизации и защите информации», в котором создавались правовые гарантии развития информационного пространства России.

¹⁹ Декларация о правах человека и верховенстве права в информационном обществе. М., 2005. С. 3.

В 1997 году Президент РФ подписал Указ «О переходе России к информационному обществу», который положил начало таким специализированным документам, как «Концепция национальной безопасности Российской Федерации», «Концепция государственной информационной политики», «Концепция внешней политики РФ», «Доктрина информационной безопасности Российской Федерации» (принята в 2000 году).

Первоочередной задачей медиаполитики государства стала модернизация социально-культурной сферы, включающая в себя:

- компьютеризацию библиотек, музеев, архивов;
- создание общедоступных баз и банков данных в области гуманитарных и социальных наук;
- создание широкой сети культурно-информационных и информационно-развлекательных центров в регионах;
- создание и развитие русскоязычного сектора в Интернете, технологическая поддержка сайтов органов государственной власти и управления, политических партий и общественных движений;
- обеспечение информационной безопасности личности, общества и государства²⁰.

В связи с вступлением России в Совет Европы возникли также проблемы совместимости российского и международного законодательства в социально-культурной и медийной сфере. Речь идет о ряде позиций Уставов ООН и ЮНЕСКО, о декларациях ЮНЕСКО, актах Совета Европы и др.

В этих документах культура, включая и медийную, понимается как определяющее условие реализации созидательного потенциала личности и общества, как форма утверждения самобытности народа и основа духовного здоровья нации, как гуманистический ориентир и критерий развития человека и цивилизации.

²⁰ См.: Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. С. 330.

Медиаменеджмент

Процесс реформирования российского общества на рубеже XX—XXI веков, переход от плановой экономики к рыночной, реализация определенной самостоятельности организаций культуры в условиях децентрализации и приватизации, ориентация на развитие потребительского рынка, включая и медиарынок (массовая печать, книгоиздательство, кино- и видеопроизводство, телевизионные и радиопрограммы, продукция мультимедиа, интернет-издания, сетевое искусство и др.), потребовали активизировать теорию и практику управления в условиях рыночной экономики.

Менеджмент — наука управления той или иной сферой. Предметом медиаменеджмента является система управления информационной и коммуникационной сферой, цель которой — процесс формирования медиакультуры общества. Менеджмент в информационно-коммуникационной сфере, опираясь на медиаполитику государства, способен упорядочить медиапроцессы, повысить их КПД в обществе.

Следует отметить, что «медиаменеджмент» — многозначный термин, обозначающий: 1) социальный и экономический институт, влияющий на образ жизни, сферу культуры и политики, предпринимательскую деятельность; 2) совокупность лиц, занятых управленческим трудом в сфере не материального, а духовного производства и распространения медиапродукции (газет, журналов, книг, фильмов, теле- и радиопрограмм, сетевого искусства, мультимедиа и др.); 3) научную дисциплину, изучающую технико-организационные и социально-экономические аспекты управления медиасферой, процессами производства и потребления информации, воздействия ИКТ на общество и т. д.

Одна из главных проблем медиаменеджмента — является ли медиaprостранство управляемым или остается спонтанным и до каких пределов. Решение этого вопроса зависит от многих причин: 1) от зрелости гражданского общества; 2) от государственной медиаполи-

тики; 3) от уровня медиакультуры общества, «медиа-образованности» его граждан; 4) от экономики; 5) от системы функционирования разных социальных институтов, которые поддерживают равновесие в обществе и т. д.²¹

Все это доказывает, что медиаменеджмент — это интегрирующая система. Под интеграцией, с точки зрения медиаменеджмента, понимается весь процесс взаимодействий разных медиаструктур и организаций с государством и обществом, внешней средой, рынками сбыта, системой маркетинга и PR-технологиями, наукой и образованием и т. д.

Изучение медиаменеджмента, как и других концептов медиалогики продиктовано потребностями современного общества, а также перспективами создания единого социально-культурного пространства страны и мира в целом, способствующего духовному развитию личности XXI века.

Медиаобразование

«Медиаобразование» — одно из самых актуальных направлений и в педагогической среде, и в социально-культурной сфере.

«Под медиаобразованием (media edication) — констатируется в материалах ЮНЕСКО — следует понимать обучение теории и практическим умениям с целью овладения современными средствами массовой коммуникации, рассматриваемыми как часть специфической, автономной области знаний в педагогической теории и практике; его следует отличать от использования медиа как вспомогательных средств в преподавании других областей знаний, таких как, например, математика, физика или география»²².

Хочется отметить, что медиаобразование — это «комплексный процесс, в котором участвует несколько дисциплин, включая не только педагогику и психологию,

²¹ См.: Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. М., С. 322.

²² Media Edication. Paris, 1984.

но и культурологию, социологию, экономику, искусствоведческие дисциплины»²³.

Медиаобразование сегодня можно разделить на следующие основные направления:

1) медиаобразование будущих профессионалов (журналистов, сценаристов, режиссеров, операторов, редакторов, медиакритиков, менеджеров, продюсеров и т. д.);

2) медиаобразование будущих педагогов в университетах и педвузах, в системе ИППК;

3) массовое медиаобразование как составная часть общего образования школьников и студентов, обучающихся в обычных школах, средних специальных учебных заведениях, вузах;

4) медиаобразование в культурно-досуговых центрах;

5) дистанционное медиаобразование с помощью ТВ, РВ, системы Интернет;

6) самостоятельное (непрерывное) медиаобразование, которое может осуществляться в течение всей жизни. Все эти вопросы в центре внимания медиапедагогики.

Главной целью медиаобразования является формирование медиакультуры личности, ее социализация, воспитание критического мышления, способность к диалогу и управлению политической и социально-культурной сферой.

Проанализировав основные концепты медиалогии как синтеза наук, можно выделить те задачи, которые предстоит решить новой науке в ближайшие годы:

1. Дальнейшее развитие и изучение категориального аппарата и структуры медиалогии в контексте процессов модернизации общества.

2. Изучение социокультурных факторов, влияющих на формирование новой медиареальности.

3. Повышение роли медиакультуры как посредника между государством и личностью, между властью и обществом, разными социальными группами, странами и континентами.

²³ Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. С. 421.

4. Совершенствование законодательной базы медиаполитики государства как катализатора ее эффективности.

5. Развитие практических основ медиаменеджмента как интегратора среды российской модернизации.

6. Расширение возможностей медиаобразования, способствующих социализации личности, формированию плюралистических взглядов, толерантности и взаимопониманию между людьми и государствами.

4.2. МЕДИАКУЛЬТУРА КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Публикуется по:

Известия Уральского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. Вып. 9. 2005. № 35. С. 63–73.

Культура (от лат. *cultura* — возделывание) — это «возделанный мир» для существования личностей, чьи потребности мотивируются уже не столько биологическими, сколько социальными интересами и потребностями; это сфера для осуществления именно интеллектуальных и социальных потребностей, среди которых прежде всего выделяется стремление к созиданию и общению. Полноценная личность проходит длительное развитие, и в процессе социализации человек взаимодействует со многими людьми; «окультуривание» человека происходит именно в процессе общения.

Пользуясь определением Ю. М. Лотмана, можно сделать следующее обобщение: культура — понятие коллективное. Отдельный человек может быть носителем культуры, может активно участвовать в ее развитии, тем не менее по своей природе культура, как и язык, — «явление общественное, то есть социальное»¹.

Культура — вторая природа. Категория культуры обозначает созданную людьми сферу существования и самореализации, источник регулирования социального взаимодействия и поведения. При таком понимании культуры все взаимодействия в ней предстают перед исследователями как коммуникационные отношения: культурные взаимодействия есть акт коммуникации, который предполагает, во-первых, существование отправителя сообщения, во-вторых, канал, по которому передается сообщение в пространстве и времени, и, наконец, получателя, который воспринимает и интерпретирует сообщение.

Культурное сообщение имеет свою цикличность: от создателя сообщения (идеи) к микрогруппе и от нее

¹ Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1994. С. 5.

через средства массовой коммуникации (газета, фильм, телепрограмма и т. д.) к ее распространению в макро-группе или обществе в целом. Уровень освоения идеи коллективом оказывает затем обратное воздействие на создателя в его работе над новой идеей. Используя коммуникационный подход, Ю. М. Лотман писал о динамике культуры: «Ни одна культура не может обойтись одним языком. Минимальную систему образует набор из двух параллельных языков — например, словесного и изобразительного. В дальнейшем динамика культуры включает в себя умножение набора семиотических коммуникаций... Акт коммуникации следует рассматривать не как простое перемещение некоторого сообщения, остающегося адекватным самому себе, из сознания адресанта в сознание адресата, а как перевод (выделено автором, разрядка наша. — *Н. К.*) некоторого текста с языка моего “я” на язык твоего “ты”»².

В. Ю. Боров и А. К. Коваленко в своем исследовании рассматривают массовую коммуникацию в культуре как объективно-исторический процесс наследия, обусловленный социальными потребностями и способствующий социализации личности и функционированию культуры³.

Подробный анализ системы коммуникативных средств дается В. Михалковичем. Автор подчеркивает, что «современный мир немислим без мощных информационных потоков, пронизывающих его»⁴.

Все исследователи сходятся в одном: история культуры знает целый ряд типов коммуникаций — от тактильного и устного через письменный и печатный до аудиовизуального. Взаимодействуя с человеком, средства коммуникации в течение всего периода своего развития стремились реализовать психологическую потребность аудитории в динамике и иллюзорности.

Любое цивилизованное общество, на какой бы стадии развития оно ни находилось, какие бы технологиче-

² См.: Лотман Ю. М. Об искусстве. С. 655.

³ См.: Боров В. Ю., Коваленко А. К. Культура и массовая коммуникация. М., 1986.

⁴ Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986 ; Савчук В. Конверсия искусств. СПб., 2001. С. 5.

ские приемы ни изобрело, не может отказать человеку в его желании общаться и выражать свои эмоции в процессе творчества. Точнее было бы сказать, что каждая эпоха порождает новые лидирующие формы культуры, которые наиболее эффективно удовлетворяют эти интересы и потребности, т. е. оказываются наиболее действенными как с точки зрения утилитарных функций, так и наиболее приемлемыми по своей социальной цене. Социальная цена в данном случае эквивалентна уровню коммуникации, взаимопонимания и консолидации членов общества.

Между тем термин «медиакультура» (*media cultur*) введен для обозначения особого типа культуры информационного общества. Следует отметить, что в отечественной культурологии и социологии более распространенными являются такие понятия, как «средства массовой информации» (СМИ), «средства массовой коммуникации» (СМК), в западных исследованиях практикуется также термин «массмедиа».

Медиа (от лат. *media, medium* — средство, посредник) — это термин XX в., первоначально использовавшийся для обозначения любого явления массовой культуры, поэтому у исследователей появилась возможность пересмотреть историю и теорию культуры, используя новую терминологию. Появление данного феномена повлекло за собой формирование современной медиакритики» функции, статус и сфера деятельности которой становятся гораздо более разнообразными, нежели это было раньше.

Искусствоведение XX в. (во многом благодаря постмодернистской и феминистской критике) окончательно развеяло миф об искусстве как автономной сфере художественного творчества и свободном художнике, показав, что искусство и его идеалы тесно связаны с доминирующей в обществе идеологией, с социальными мифами, с экономическими условиями художественной деятельности. Тем самым искусствоведение стало все больше сближаться с культурологией и социологией культуры.

Немалую роль в исследовании феномена медиакультуры на Западе в разные периоды сыграли труды таких теоретиков, как Р. Арнхейм, А. Базен, Р. Барт, В. Беньямин, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Г. Маркузе, Т. Дж. Митчелл, Г. Полок, М. Маклюэн, С. Жижек, Б. Гройс, Х. Ортега-и-Гассет, М. Фуко и др.

Вальтер Беньямин по праву считается одной из ключевых фигур в процессе переосмысления художественной культуры XX в., одним из создателей соответствующего концептуального языка. Он еще в середине 1930-х гг. обозначил суть проблем, с которыми столкнулись, с одной стороны, современная социально-критическая теория, а с другой — современное искусство и художественная критика.

Для последних наиболее знаменательным событием стали неограниченные возможности технического репродуцирования, исчезновение онтологических и социальных границ между копией и оригиналом, разрушение «ауры» произведения искусства, порожденной современностью.

Все это быстро обесценило такие понятия, как творчество и гениальность, вечная ценность и таинство искусства. Более того, «репродукционная техника вывела репродуцируемый предмет из сферы традиции, заменила его уникальное существование массовым — на место индивидуального потребления и наслаждения современная культура предлагает все более разнообразные и изолированные формы массового потребления»⁵.

Не менее важны в этом ключе исследования канадского социолога и публициста Маршалла Маклюэна, который считается одним из первых медиатеоретиков, заново пересмотревших всю историю культуры. Он посвятил свою работу анализу коммуникативных каналов в культуре и исследовал повседневную жизнь человека в информационном обществе — мире, созданном новейшими средствами массовой информации. Именно Маклюэн одним из первых использовал термин «медиа»

⁵ Беньямин В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избр. эссе. М., 1996. С. 6.

(media), который в контексте исследований применял для обозначения различных средств коммуникации.

Причем он воспринимал технические новации как метафоры: «Все средства коммуникации — действующие метафоры». Как любая метафора, они переписывают мир. «Язык медиа, как и любой другой язык, — это технология. Человеку не дано осознать воздействие средства, а потому он смотрит на мир через зеркало заднего вида: новые средства понимаются как продолжение старых, они видимы, но незамечаемы». Лишь художнику дано быть антенной нации. «Быть художником — значит управлять метафорами»⁶.

Таков манифест Маклюэна, протянувшийся через множество его работ.

Маклюэновская культурная типология переворачивала всю официальную теорию культуры. Многие исследования 1930—1960-х гг., посвященные проблемам массовых коммуникаций, звучали как поминальная молитва традиционной культуре, однако Маклюэн отказался от этой меланхолии и скорбного тона. Он не стал проводить черту между «истинной» и «неистинной» культурами, а писал о свойственной XX в. утрате гуманистических идеалов, просветительских иллюзий. Он научил по-своему смотреть на массовую культуру — без презрения, с вниманием к данному феномену. Несмотря на то, что его работы долго не получали в СССР признания, тем не менее его мысли о медиа оказались необычайно актуальными в условиях постсоветской России.

Анализу современных медиа посвящена и книга Ролана Барта «Мифологии». В поле зрения исследователя попадает практически весь мир, поскольку, по его мнению, в человеческом мире все социально осмысленно, все значимо и все поддается критической дешифровке. Вместо термина «медиа» Барт использует термин «современные мифы», однако в его понимании миф теряет функцию толкования и приобретает способность ма-

⁶ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003. С. 135.

скировки идеологии. Бартовские мифы служат не разрешению, не изживанию противоречий, а их «натурализации», «заклинанию» и оправданию⁷.

Это позволяет отметить некую двусмысленность в использовании слова «миф» и понимать под искусственными мифологиями именно медиаоболочку.

Несмотря на происхождение, понятие «медиа» достаточно широко и неоднозначно, оно не может сводиться к простому посредничеству. Перед нами транслирующий канал, построенный на идеологических, эмоциональных и даже подсознательных ожиданиях аудитории. К тому же в современной ситуации роль посредника уже безмерно далека от роли какого-нибудь банального перекупщика.

Чтобы избежать недоразумений, уточним, что медиа — это не просто средства для передачи информации, это целая среда, в которой производятся, эстетизируются и транслируются культурные коды. «Медийность, — отмечает В. Савчук, — это экзистенциальный проект жаждущих пробиться и достучаться поверх и через газетную полосу, теле- и радиоэфир»⁸.

Поэтому было бы ошибочно рассматривать медиа только как посредника. В дальнейшем своем развитии особенности этой среды выкристаллизовываются и воплощаются в отдельном феномене, который становится знаковым для истории культуры данного периода.

С появлением медиа стало возможным говорить о расширении привычной для нас схемы коммуникативного процесса. Вспомним классическую схему передачи информации. Для этого нужно четко различать сообщение (или послание), интерпретацию (или восприятие) и коммуникацию. Сообщение (message) — это «вещь», передаваемый продукт интеллектуальной деятельности человека. Интерпретация — это «мысль», т. е. приобретаемое знание. Коммуникация — это лишь операция передачи, трансляции. Сегодня эта опосреду-

⁷ См.: *Барт Р.* Мифологии. М., 1996. С. 233–234.

⁸ *Савчук В.* Конверсия искусства. С. 25.

ющая операция трансляции стала определяющим звеном в триаде сообщение — коммуникация — интерпретация.

Возникает вопрос, по каким каналам осуществляется вся эта процедура и можно ли влиять на ее эффективность посредством смены условий ее работы. Отвечая на поставленный вопрос положительно, мы тем самым расширяем привычную схему. Медиа как бы окружает привычную систему, триада «сообщение — коммуникация — интерпретация» оказывается запертой в медиаоболочку. Такую же теорию коммуникации можно найти в книге В. Ю. Борева и А. В. Коваленко: «В теории коммуникативного процесса распространение сообщения дифференцируют с помощью сформулированных Г. Лассуэлом вопросов, членящих единый акт на составляющие его элементы. При этом теоретическое описание процесса коммуникации распадается на соответствующие этим вопросам пять аспектов:

Кто сообщает? (*Анализ управления*).

Что сообщает? (*Анализ содержания*).

По какому каналу? (*Анализ средства*).

Кому? (*Анализ аудитории*).

С каким успехом? (*Анализ эффекта*).

Таковы имманентные процессу коммуникации его структурные компоненты»⁹.

Однако для того чтобы изучать идеологические и социальные аспекты процесса коммуникации, необходимо добавить в данную схему еще один вопрос: «С какой целью?» (*Анализ цели*).

Существуют два подхода к объяснению термина «медиакультура»: первый подчеркивает ее коммуникативную сторону; второй наделяет медиа ведущей ролью в осуществлении идеологической функции.

Остановимся на каждом из них подробнее.

Средства коммуникации, о которых идет речь в книге Маклюэна «Понимание медиа», — это не только СМИ, как часто считается. Сюда ученым включают

⁹ Боров В. Ю., Коваленко А. К. Культура и массовая коммуникация. С. 63.

ся такие разные вещи, как электрический свет, устная речь, письмо, дороги, числа, одежда, жилище, город, деньги, часы, печать, комикс, книга, реклама, колесо, транспортные средства (велосипед, автомобиль, самолет), автоматическое оборудование, фотография, игры, пресса, телеграф, пишущая машинка, телефон, фонограф, кино, радио, телевидение, оружие и многое другое. Объединяет все это многообразие то, что это технологии, или «посредники», введение которых вносит существенные изменения в коммуникацию человека с окружающим миром (как природным, так и социальным) и реорганизует его способ мировосприятия и образ жизни¹⁰.

Эти средства рассматриваются Маклюэном как внешние расширения человека, как среда его обитания.

Медиа с самого начала, по мнению Маклюэна, стремились завладеть сознанием потребителя, погружая его в иллюзорный мир грез, такое влияние могло иметь серьезные последствия, и в финале медийного развития (будущее развитие электронных средств) исследователь предсказал возможность полной «ампутации» человеческого сознания. В процессе потребления продуктов медиакультуры способности человека выносятся за пределы человека, приобретают собственную логику и навязывают эту логику человеку, хочет он того или нет. Стремление к большей иллюзорности другого мира представляется опасным. Перед лицом этой отчужденной технологической инфраструктуры человек оказывается слабым и зависимым существом, которого, однако, спасает то, что он не сознает того, что с ним происходит.

В современном понимании медиакультура объединяет в себе все виды печатных, аудиальных, визуальных и аудиовизуальных средств массовой коммуникации. Гипертрофированность аудиовизуальной информации в современной цивилизации констатировали Ф. Джеймисон, Ж. Бодрийяр, П. Вирильо. По их мне-

¹⁰ См.: Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003.

нию, медиакultura — область культуры, связанная с трансляцией динамических образов, получивших широкое распространение с помощью современных технических способов записи и передачи изображения и звука (кино, телевидение, видео, системы мультимедиа). Еще раз подчеркнем: термин *media cultur* получил широкое распространение в культурологической теории относительно недавно и пока не обрел статус энциклопедического.

Специфика медиакультуры определяется ее семиотической природой и техническими возможностями средств ее реализации: высокая информационная емкость, легкость и убедительность чувственного (образного) восприятия, доминирование продуктивных возможностей над репродуктивными, скорость и широта трансляции и тиражирования, массовость и доступность формируют социокультурные функции медиакультуры.

С информационно-семиотической точки зрения медиакultura предстает в трех основных аспектах: как система артефактов (от лат. *arte* — искусственный и *factus* — сделанный), система символов и знаков. А «всякая система, служащая целям коммуникации, — утверждает Ю. М. Лотман, — может быть определена как язык»¹¹.

Применяя методы лингвистики в исследовании языка произведений искусства, Лотман, как известно, доказал, что любые культурные явления следует рассматривать как тексты, содержащие информацию и смысл.

Поскольку у Ю. М. Лотмана текст — понятие многозначное, то с точки зрения современной медиакультуры имеется в виду не только письменное сообщение (книга, газетная или журнальная статья), но и любой носитель информации. К примеру, кино-, теле- или видеофильм, телепрограмма или клип, сайт Интернета и т. д.

Медиатекст прошел свой путь эволюции, как и вся система массовых коммуникаций. Как известно,

¹¹ Лотман Ю. М. Об искусстве. С. 19.

М. Маклюэн в истории человеческой цивилизации, а значит, и в истории медиакультуры выделил четыре эпохи: 1) эпоха дописьменного варварства; 2) тысячелетие фонетического письма; 3) «Гуттенбергова галактика» — пять сотен лет печатной техники; 4) «Галактика Маркони» — современная электронная цивилизация¹².

Пятым пунктом в этот перечень можно добавить определение М. Кастельса «Галактика Интернет»¹³.

Можно предположить, что новые медиа возникали каждый раз как способ реализации двух важнейших потребностей человека: они обещали большую свободу выбора и свободу взаимодействия в окружающем человеке мире.

Таким образом, различные медиа изобретались и совершенствовались с мыслью о доставке разнообразной информации массовой, пространственно рассредоточенной аудитории, поэтому их продукция рассматривается как продукция масскульта («аттракционы», если вспомнить терминологию С. Эйзенштейна, или «массовые удовольствия», если воспользоваться определением В. Савчука)¹⁴.

Итак, специфика медиакультуры — это знаки и совокупности знаков (тексты), в которых зашифрована социальная информация, т. е. вложенные в них содержание и смысл. А из этого следует, что понимать то или иное явление культуры — значит «читать» его невидимый субъективный смысл. Только осмысленный текст становится фактом культуры.

Согласно учению М. М. Бахтина, текст может быть идеологичным, правда, в том случае, когда у него есть опора: «единство сознания» *р*і единство говорящего «я», которые гарантируют истинность той или иной идеологии.

Тем самым, как констатирует Ю. Кристева, последователь Бахтина в области лингвистики и семиотики,

¹² Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека.

¹³ Кастельс М. Галактика Интернет. Екатеринбург, 2004.

¹⁴ Савчук В. Конверсия искусства. СПб., 2001. С. 13. Потребность в массовой трансляции эмоциональных смыслов вызвала их к жизни; задача эта и ныне эффективно ими выполняется.

«Бахтин намечает важнейшую границу между идеологией и текстом»¹⁵.

Правда, по ее же мнению, «текст (полифонический) не имеет собственной идеологии, ибо у него нет субъекта (идеологического). Это особое устройство — площадка, на которую выходят разные идеологии, чтобы обескровить друг друга в противоборстве»¹⁶.

Для соотношения текста и реальности Кристева предлагает такой императив: «высказываемый и коммуницируемый смысл текста (называемый автором структурированным фенотекстом. — *Н. К.*) проговаривает и репрезентирует то революционное действие, которое производится посредством означивания при условии его эквивалента на сцене социальной действительности». А отсюда вывод: «таким образом текст обретает двоякое место в порождающей его реальности — в материи языка и в социальной истории...»¹⁷.

Вообще труды Ю. Кристевой стали в свое время сенсацией еще и потому, что она ввела в семиотику термин «интертекстуальность» — ключевой для постмодернистской эстетики, означающий особые диалогические отношения текстов, которые строятся как мозаика цитат¹⁸.

Итак, тексты медиакультуры, «кодифицируя реальность», сохраняют социальную память. При этом знаковая система у каждой группы видов медиакультуры своя. Для начала попробуем дать определение такому понятию, как знак. Вот как его трактует современная социальная философия: «Знак — предмет, служащий замещению и представлению другого предмета (свойства или отношения) и используемый для хранения, переработки и передачи сообщения. Знак — это интерсубъективный посредник, структур-медиатор в обществе»¹⁹.

¹⁵ Кристева Ю. Разрушение поэтики : избр. тр. М., 2004. С. 27.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 55.

¹⁸ См.: Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. М., 1967.

¹⁹ Социальная философия : словарь / под ред. В. Кемерова и В. Керимова. М., 2003. С. 147.

Но для того чтобы знаковая система функционировала, необходим код — «обозначение совокупности правил или ограничений, обеспечивающих деятельность. Код должен быть понятным для всех участников коммуникативного процесса и поэтому носить конвенционный характер»²⁰.

Существует определенное различие между письменными, аудиальными, визуальными и аудиовизуальными знаковыми системами.

Первооснова здесь — письмо, система записи знаков естественного языка, устной речи. Изобретение знаковых систем записи — одно из величайших достижений человеческой мысли. Особенно большую роль в истории культуры сыграло появление и развитие письменности. Именно этот факт дал человечеству возможность выйти из примитивного состояния, подготовив почву для дальнейшего развития науки, техники, искусства, права и т. д.

Письменность открыла путь к тиражированию текстов — книгопечатанию, а оно в свою очередь стало условием сохранения языковых традиций и непрерывности существования культуры. Два типа письма — фонологизм и иероглифика — способствовали формированию разного типа культур и различных форм этноцентризма.

В исследовании коммуникации необходимо проводить грань между гомогенными сообщениями, основывающимися на комбинации, т. е. объединении разных знаковых систем. Письменность является важным способом транспонирования речи в другую среду. Текст в языкознании выступает как последовательность словесных знаков, образующих сообщение.

Письменный язык имеет тенденцию к развитию собственных структурных свойств. Это и дало возможность Ю. Кристевой заглянуть «по ту сторону языка», выявить «довербальный» уровень существования субъекта, где безраздельно господствует бессознательное, и перейти к разрушению монолитных институтов знака, сместив

²⁰ Социальная философия : словарь. С. 206.

собственные интересы от лингвистики и семиотики к «семанализу». По мнению Кристевой, текст необходимо «динамизировать», дифференцировать, обозначить границу между «генотекстом» и «фенотекстом», которые соотносятся друг с другом как поверхность и глубина, как символика и формула. Словом, генотекст — это процесс (означивания, структурирования и т. д.), а фенотекст — это структура, подчиняющаяся правилам коммуникации и предполагающая как субъект высказывания, так и его адресат.

Изменение условий коммуникации и повышение роли новых медиасредств становится важной темой социолингвистических исследований А. Базена, Ж. Бодрийяра, М. Маклюэна, Е. Вейцмана, Ж. Делёза, М. Кастельса, К. Разлогова, М. Ямпольского и др. Существует резкое различие между аудиальными (слуховыми) и визуальными (зрительными) медиа. В первых системах, к каковым относятся радио, граммофон, магнитофон, CDRoMb и т. д., в качестве структурного фактора на первый план выходят звук, речь, музыка, вокал; здесь важным фактором является время, выступающее в двух измерениях — последовательности и одновременности. Структурирование вторых систем (визуальных) связано с пространством. При этом в традиционных визуальных искусствах (живопись, графика, плакат) доминируют иконические знаковые системы.

Техническая медиакультура, репродуцирующая реальность, связана с «фотогенией» (Л. Деллюк) — эстетикой кадра. Это свойство не только фотографии, но и самых действенных аудиовизуальных средств коммуникаций — кино, ТВ, видео, компьютерной графики, анимации и т. д.

Здесь происходит процесс интеграции, синтеза всех предшествующих знаковых систем, обусловленный еще и тем, что новые виды медиакультуры являются производным технического прогресса. На их знаковую систему влияют общие закономерности развития технической культуры, связанной с техникой съемки действительности. На этой базе формируется новое

видение («второе зрение», как говорил Д. И. Менделеев) — новый тип образного мышления, интегрирующий речевые и визуальные формы.

И если в письменной культуре основой знаковой системы выступают буква, слово, то в аудиовизуальной культуре «первокирпичиком» является кадр.

В зависимости от того, каким образом осуществляется «включение» путем фотографического способа воспроизведения в «поток событий», можно различать фотографическую, кинематографическую и телевизионную формы культуры кадра.

Фотографическая культура кадра связана с использованием фотокадра, передающего непосредственное впечатление от реального события.

Кинематографическая культура кадра использует кадр как «ячейку монтажа», что позволяет не только передать непосредственное впечатление от события, но и выявить его смысл.

Телевизионная культура кадра связана с таким использованием кадра, при котором зритель как бы непосредственно включается в «поток событий» и видит его изнутри.

Осмысление образного потенциала кинокадра прежде всего было связано с пониманием кадра не как элемента монтажа, а как его ячейки. В конце концов это привело к формированию того нового способа образного мышления, который был наиболее адекватен новому видению действительности, распространившемуся благодаря использованию эстетики моментального фотокадра. Не случайно С. Эйзенштейн видел в фотографическом способе воспроизведения действительности тот технический «первофеномен», на базе которого возникала поэтика кино, обращенная лицом ко времени, истории, способная помочь зрителям научиться «диалектически мыслить»²¹.

Что касается телевидения, то по мере активного использования специфического образного потенциала телевизионного кадра становится все более ясно, что

²¹ Эйзенштейн С. М. Избр. ст. М., 1956. С. 199.

репортаж, который длительное время рассматривался всего лишь как особый способ фотографирования (т. е. чисто технологически) или как жанр, получивший широкое распространение в литературной, фото- и кино-публицистике и занимающий какое-то промежуточное положение между художественной и нехудожественной сферами, есть одновременно и особая форма эстетической речи.

Оригинальный взгляд на медиа как способ идеологического воздействия можно почерпнуть в работах Славоя Жижека. Жижек изучает медиа на различных примерах.

В статье «Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия» он пишет о виртуальной реальности, рассматривая современную культуру в контексте всеобщей медиатизации. Человек, захваченный и погруженный в медиакультуру, сам становится продуктом новых медиа.

Медиатизация — это процесс превращения реального объекта в искусственный: «тело, которое почти полностью “медиатизировано”, функционирует с помощью протезов и говорит искусственным голосом»²².

Подобно тому как наше тело медиатизируется, сознание тоже изменяется.

В объяснении термина медиатизации С. Жижек пользуется теорией Пола Вирильо, изложенной им в работе «The Art of motor»: «Прежде всего, следует отметить необходимую двойственность понятия «медиатизация».

Первоначально это понятие обозначало жест, посредством которого субъект лишался своего прямого и непосредственного права принимать решения. Великим мастером политической медиатизации был Наполеон, который оставлял завоеванным монархам видимость власти, в то время как у них не оставалось ни малейшей возможности эффективно пользоваться ею. Такая «медиатизация» может быть названа

²² Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино. 1998. № 1. С. 125.

«конституционной монархией», где монарх сведен до уровня чисто формального, символического жеста: он может «ставить точки над i» — подписывать (подтверждая, таким образом, действительность) эдикты, содержание которых определяется избранным правительством.

Не соответствует ли эта ситуация — *mutatis mutandis* — сегодняшней ситуации прогрессирующей медиатизации, воздействующей на наши повседневные жизни таким образом, что субъект оказывается все в большей и большей степени «опосредованным», «медиатизованным», незаметно лишаемым своей власти под фальшивым прикрытием якобы ее усиления?»²³

Современные медиа — это не просто система СМИ и массовых коммуникаций. Это слишком расплывчатая формулировка, скрывающая за собой вполне конкретную и властную «матрицу» — систему культурно-информационных монополий, которая ныне становится главной опорой любого государства.

Пространство медиакультуры существует не только на основе производства и распространения образов — это лишь одна часть отношений, делающих его возможным, — но и за счет цикла «сообщение — приобщение»: приобщение как условие и результат потребления сообщения, и производство сообщения как условие и результат приобщения.

Сегодняшняя медиакультура — это интенсивность информационного потока (прежде всего аудиовизуального: ТВ, кино, видео, компьютерные технологии, сеть Интернет), средства комплексного освоения человеком окружающего мира в его социальных, нравственных, психологических, художественных, интеллектуальных аспектах.

Исходя из сказанного, мы вправе дать данному феномену следующее определение:

Медиакультура — это совокупность информацион-

²³ Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия. С. 119.

но-коммуникативных средств, выработанных человечеством в ходе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности²⁴.

Все виды медиа (аудиальные, печатные, визуальные, аудиовизуальные) включают в себя культуру передачи информации и культуру ее восприятия; медиакультура может выступать и системой уровней развития личности, способной «читать», анализировать и оценивать медиатекст, заниматься медиаторчеством, усваивать новые знания посредством медиа и т. д.

При этом следует иметь в виду, что развитие медиакультуры — процесс исторически обусловленный, закономерный с точки зрения теории эволюции.

В современной России, в условиях социальной модернизации, возрастает роль медиакультуры как посредника между обществом и государством, социумом и властью.

²⁴ Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. М., 2005. С. 31.

4.3. EVOLUTION OF MEDIA CULTURE IN THE CONTEXT OF MCLUHAN'S TYPOLOGY: HISTORY, REALITY, PROSPECTS

Публикуется по:

Global media journal. USA. 2016. Vol. 14. № 26 (31). 8 p.

Introduction

The pertinence of the research topic stems from the growing role of media culture and information and communication technologies perceived as factors influencing society and the individual psychology, politics, economics and the state management system.

This poses new challenges to media studies. A great number of researchers — historians, cultural studies scholars, sociologists, philosophers — have made attempts to create a theoretical conception that would expose the evolution of the media culture development as a «system of information and communication means that mankind has elaborated in the course of its cultural and historical development» and as a dialectic unity of traditions and innovations in its dynamics¹.

However, the comprehensive study of media (lat. medium, i.e., means, mediator), or medialogy, has not yet occupied the place it deserves within the humanities, for the lack of new research methods².

According to the philosopher M. Mamardashvili, «every generation produces culture anew... In case a generation performs an act. which pushes history forward, everything that existed before is equally pushed forward. We determine, on this basis, to what kind of history we belong, what we are maintaining, what we inherit, because this specific act determines continuity»³

¹ Kirillova N. Mediakultura: teoriya, istoriya, praktika [Media Culture: Theory, History, Practice]. Moscow, 2008.

² Kirillova N. Medialogiya kak sintez nauk [Medialogia as a synthesis of science]. Moscow, 2013.

³ Mamardashvili M. Estetika myshlenia [Aesthetics of Thinking]. Moscow, 2001.

A key feature of media, or communicative, culture is that «it includes the ‘communication’ between the new era and the old one, the preservation and development of the whole. society perceived a social whole»⁴.

In keeping with the typology exposed by H.M. McLuhan, — (this year, the world community celebrates the 95th anniversary of the birth of this well-known sociologist and medialogist), — it is possible to distinguish the following periods in the history of the media: 1) the pre-writing era in Barbaric societies; 2) the era of the alphabet and phonetical writing; 3) the «Gutenberg Galaxy» and the development of print culture; 4) the «Marconi Galaxy» and the formation and evolution of electronic culture. At the turn of the 21st century, the «Internet Galaxy» has become a key technology of the information era⁵.

McLuhan’s cultural typology is based on the statement, according to which «the kind of a society is determined, to a large extent, by the kind of communication that dominates this society, and the human perception is determined by the speed with which information is transmitted»⁶.

This research study results in providing a theoretical foundation for the evolution dynamics of media, or communicative, culture in different historical periods.

Methodology

Our methods of studying the evolution processes of media culture in world history involved such important aspects as continuity and breaches in the civilizational and cultural dynamics, peculiarities of transition periods, patterns and specifics in history, etc.

When analyzing these issues, we also gave special attention to the interdisciplinary nature of our research based on synergetics, one of the cornerstones of the modern scientific

⁴ *Eremeev. A. F.* Granitsy iskusstva [The boundaries of art]. Moscow, 1987.

⁵ *Castells M.* Galaktika Internet: Razmyshleniya ob Internetе, biznese i obshchestve [Galaxy Internet: Reflections on the Internet, business and society]. Yekaterinburg, 2004.

⁶ *McLuhan M.* Galaktika Gutenberga [The Gutenberg Galaxy]. Moscow, 2005.

perception of the world. The emergence of the synergetic approach is directly related to the discoveries made by two natural scientists, I. Prigogine, a Belgian scientist and Nobel laureate, and the German laser physicist H. Haken who, in 1970, gave the name «synergetics» (gr. synergeia, i.e. joint, coordinated actions) to a new interdisciplinary field of study. Prigogine's theory, developed in his «Order out of Chaos», provides a methodological basis and analysis tools for studying the theoretical foundations of the evolution of media culture within McLuhan's typology, without which this paper would not have been possible⁷.

Akhiezer also made a valuable contribution to the development of the synergetic approach in the historical and cultural research studies by linking cultural anthropology with history and sociology. Last but not least, Y. Lotman examined the three levels of influence (conceptual, category and methodological) that synergetics had on the development of the humanities and, in line with I. Prigogine, emphasized the «explosive» nature of cultural evolution, which provided the title for one of his last works⁸.

Results

Pre-writing in Barbaric societies

It should be noted that this is the longest period in human history, given that the first creatures of the Homo family appeared about 4 million years ago and Homo sapiens began to evolve about 100,000 years ago.

Syncretism (gr. syncretis, i.e., connection), in other words, undifferentiation of forms is the main distinctive feature of primitive culture. Absence of writing is another important feature of this time period, resulting in slow paces of information accumulation and of cultural and social evolution.

Work served as the major information channel of culture at the early stages of primitive society when verbal

⁷ *Prigogine I., Stengers I. Poryadok iz khaosa [Order out of Chaos]. Moscow, 1986.*

⁸ *Lotman Y. Kultura i vzryv [Culture and explosion]. Moscow, 1992.*

communication was limited. The transmission of meaning relating to work operations was dealt with in non-verbal form, without the use of words. Demonstration and imitation («aping») were the main means of communication and information transmission.

Rituals were non-verbal «texts» of primitive culture. Along with the sign language, drums, cave paintings, ritual actions, transmitted from generation to generation, they served as traditions, and their knowledge defined the level of culture of a society. The evolution of language and speech led to the emergence of a new communication channel, that is, oral verbal communication which has a positive impact on thinking capacities and the development of individual self-conscience. «A myth (gr. word, speech, legend) lies at the foundation of primitive culture; myth-making is a way of understanding the surrounding world.» Present in all spheres of life of primitive people, myth became a unique «communicative system and a way of being in peace with the world»⁹.

Having emerged as a fundamental cultural category in primitive society, myths helped mankind to adapt to the surrounding world and to start regarding nature as part of everyday life.

The era of the alphabet and phonetic writing

Mesopotamian cuneiform script and Egyptian hieroglyphs that were in use until the end of the 4th millennium BCE, are some of the well-known pre-alphabetic writing systems.

The first alphabet appeared in 2000 BCE. Although based on Egyptian hieroglyphs, it was intended for use by Hebrews working in Egypt.

A new variety of writing appeared in Ancient Greece in early 1st millennium BCE. The Greeks found signs to represent vowels and modified existing signs that represented consonants making them suitable for the Greek language. The system of the Ancient Greek alphabet was later adopted as a basis for Latin and Slavic (Cyrillic and Glagolitic) alphabets¹⁰.

⁹ *Barthes R.* Mifologii [Mythologies]. Moscow, 2008.

¹⁰ *Stepanov Y.* Konstanty: slovar russkoy kultury [Constants: Dictionary of Russian culture]. Moscow, 2001.

The emergence of the alphabet and writing is related to the period of development of ancient culture which retained its highly mythologized form throughout its existence. Moreover, it assimilated and elaborated disparate tribal myths, merging them into one religious and mythological system. In 8th–7th centuries BCE, Homer's poems, «The Iliad» and «The Odyssey», and Hesiod's «Theogony» and «Works and Days» gave Greek mythology its final shape, providing a foundation for ancient world perception in general.

Ancient Greek philosophy and art also emerged from mythology and made use of its imagery, despite the fact that philosophical thinking, unlike mythological one, tries to explain reality by means of rational, logical reasoning and by drawing upon abstract notions.

Famous Greek philosophers (Thales of Miletus, Heraclites and Herodotus, Democritus and Socrates, Plato and Aristotle, etc.) supported their ideas with facts and logic, not with myths. For example, Socrates emphasized the role of knowledge, the study of human soul and moral Education.

Teachings of Plato and Aristotle, seen as the apex of Greek philosophy, brought together ancient representations of the world, society and mankind, along with those of truth, goodness and beauty¹¹.

Ancient Greek art, closely related to mythology, occupies a place apart in culture. Architecture, sculpture, (Myron, Phidias, Polykleitos, Praxiteles), lyric poetry (Anacreon, Sappho), drama (Aeschylus, Sophocles, Euripides, Aristophanes), theatre develop independently from each other.

Roman culture borrowed many ideas and traditions from Greek culture, and Roman mythology was heavily influenced by Greek mythology: Olympic gods were present in it, but some of them acquired Roman names. Philosophy eclectically combined teaching principles of various Greek thinkers. Scepticism and stoicism (Seneca, Marc Aurelius) became increasingly widespread.

¹¹ Kirillova N. Mediakultura: teoriya, istoriya, praktika [Media Culture: Theory, History, Practice]. Moscow, 2008.

The art of rhetoric (Gaius Gracchus, Cicero, Julius Caesar), narrative literature (Apuleius, Lucian, Petronius), poetry (Catullus, Vergil, Horace, Ovid), history (Livy, Flavius Josephus, Tacitus, Plutarch), mechanics (Archimedes) and natural sciences (Pliny the Elder) achieved a high level of development in Ancient Rome. Major cultural innovations of Roman Antiquity were directly related to the development of politics and law.

No discussion of Roman culture would be complete without mentioning media/communication culture. Caesar, the founder of the Roman Empire, general and orator, is also considered to be the founder of a sort of daily newspaper. It was not a newspaper in the accepted sense of the word. Historians may present it as such, but it is but one of the attempts to modernize ancient notions. Caesar tried to make public minutes of the discussions and decisions of the Roman Senate («Acta senatus»). Inscriptions were made on a board, covered with white plaster, and displayed to the public; this reminded modern posters. Scribes would also make copies of these Acta and send them to distant territories. After some time, the original was deposited in the archives¹².

Medieval European culture emerged from the ruins of the Roman Empire. Riots, wars, degeneracy and economic dislocation accompanied the decline of the Roman Empire. The future of the European culture depended on the outcome of the struggle between three major forces: the aging Greco-Roman cultural traditions; the Barbarian spirit, represented by various peoples living in Roman provinces or invading the Roman empire from outside; the third, and the most significant, force was Christianity.

Originating in Judaism, Christianity was based on the traditions established outside the Greco-Roman world. Teachings of Jesus Christ brought new humanistic values to society. Christianity's power base was not only in the unity of faith, but also in the organizational unity of the Church and in its property. These factors allowed Christianity to hold

¹² *Buchner K.* Proiskhozhdenie gazety [The origin of the newspaper] // ed. Y. N. Zasurskiy, E. L. Vartanova. *Istoriya pechati. Antologiya. Vol. 2.* [Print History. Anthology. Vol. 2]. Moscow, 2001.

a dominant position in the European culture, overcoming both Greco-Roman polytheism and Barbarian paganism.

The Church gradually spread its influence over all facets of society. Church rules governed people's daily routine, liturgical calendar determined when feast days were to be observed, church ceremonies accompanied every important event in human life: birth, marriage, death. Human morals were based on the Christian notions of «virtue» and «sin». Legal codes prescribed penalties for «crimes against faith». Religion often determined domestic and foreign policies of European states.

Philosophy and science were also strictly controlled. Quoting the Bible continued to be the most reliable source of knowledge. Literacy was rare in the medieval society, and even kings did not always know how to read and let alone to write. Educated people came, as a rule, from the clergy, a sort of spiritual intelligentsia.

Religion also underpinned the education system. Schools were found mainly at monasteries. The 12th century saw the emergence of the first universities in Bologna, Oxford, Paris, among others, where students could study Theology, but also Law and Medicine. All classes were taught in Latin, and mastery of the Latin language was synonymous with literacy. Books were written by hand and cost a lot.

Troubadour songs, profane lyric poetry, chivalric romances («The song of Roland», «The Nibelungenlied», «Tristan and Isolde», etc.) were popular with the secular nobility that respected not only religious rituals, but also the chivalric code. The educated clergy was engaged in theological research, philosophy and history.

Print culture («The Gutenberg Galaxy»)

The printing era started in the Renaissance and lasted for five centuries (15th–19th centuries).

The Renaissance phenomenon (14th-16th centuries) lies in the fact that the classical heritage served as a weapon against church laws and interdictions. Here, we agree with McLuhan who maintains that «this was a grandiose cultural revolution that lasted two centuries and a half and ended

with the emergence of a new kind of world perception and a new kind of culture»¹³.

The new world perception considered man, not God, at the centre of the universe and the measure of all things. This world perception is known as humanism.

Renaissance emerged and manifested itself most obviously in Italy. The Proto-Renaissance period, regarded as the forerunner of the Renaissance and traced back to the first half of the 14th century, saw Dante's «Divine Comedy», Petrarch's sonnets, Boccaccio's «Decameron», full of popular humour and free-thinking, Giotto's paintings featuring realistic and expressive human figures.

The new cultures flourished during the 15th century. Schools of painters proliferated in Venice, Milan, Rome and other Italian cities; the educated youth started interest groups where they debated the ideas of classical philosophy, moral problems, current issues of social life. Artists studied anatomy, the proportions of the human body and the linear perspective. The 15th century (the Quattrocento) produced a great number of prominent sculptors (Donatello, Verrocchio), architects (Brunelleschi, Alberti), painters (Bellini, Masaccio, Mantegna) and, of course, the great Leonardo da Vinci. The period from the end of the 15th century to the mid-16th century is perceived as the Golden Age of Italian art, represented mostly by Raphael and Michelangelo. The Late Renaissance saw Titian, Veronese, Caravaggio and other remarkable painters. During this time, the ideals of the Renaissance spread to the rest of Europe and influenced artists in the Netherlands (Jan van Eyck, Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel the Elder, etc.), Germany (Durer, Hans Holbein the Younger), Spain (El Greco), among others.

The Late Renaissance is characterized by a rapid development of literature (Cervantes, Rabelais) and the scenic art, best represented by the great playwrights, such as Lope de Vega, Calderon, Tirso de Molina in Spain and William Shakespeare in England.

¹³ *McLuhan M. Galaktika Gutenberga [The Gutenberg Galaxy]. Moscow, 2005.*

The works of great thinkers, such as Thomas More in England, Bodin, Montaigne and Rabelais in France, Machiavelli in Italy, Erasmus of Rotterdam in Holland develop the new ideas of Renaissance philosophy.

It is worth mentioning, however, that this rapid development of science, literature and drama would have been impossible without the introduction of printing to Europe by Johannes Gutenberg (1399–1468). Thus, «the «interface» of the Renaissance was the meeting of medieval pluralism and modern homogeneity and mechanism — a formula for blitz and metamorphosis»¹⁴.

The fact that the invention of the printing press which used mobile printing letters is closely related to early technologies of the phonetic alphabet kindled researchers' interest in studying the preceding time periods. «With Gutenberg Europe enters the technological phase of progress, when change itself becomes the archetypal norm of social life»¹⁵.

The modern period, from the 17th century to the late 19th century, is a span of historic events, during which the culture of Western European countries developed to the point of distinguishing Europe from the rest of the world.

The Age of Reason, or the Enlightenment, (1689–1789) is central to the printing era.

The representatives of the Enlightenment stood for the equality of rights for all people, the Church's non-interference into secular life of society, the inviolability of property, the humanization of criminal justice, the promotion of science and technology, the freedom of the press, etc. Faith in the power of mind was at the basis of all the innovative ideas that emerged in the Age of Reason.

The torchbearers of Enlightenment literature and philosophy were Voltaire, J.—J. Rousseau, Ch. Montesquieu, D. Diderot in France, J. Locke in England, G. E. Lessing, J. V. von Goethe, F. Schiller in Germany, T. Payne, B. Franklin, T. Jefferson in the United States, M. Lomonosov, N. Novikov, A. Radischev, A. Sumarokov in Russia.

¹⁴ *McLuhan M. Galaktika Gutenberga [The Gutenberg Galaxy]. Moscow, 2005.*

¹⁵ Там же.

The Industrial Revolution in England (1689) and the French Revolution (1789) proved that scientific and cultural ideas were the driving force of social development. The Enlightenment also produced a new kind of people, the intellectuals, men of science and culture, who came from different social backgrounds, but mostly from the tiers etat.

Another important class, the bourgeoisie, emerged during the Enlightenment. Its role in the intellectual history of Europe was twofold: on one hand, the bourgeoisie promoted culture by patronizing energetic and enterprising people of all social backgrounds, on the other hand, the bourgeoisie, being the money-lending class, forced its own utilitarian objectives and ideals on society.

This resulted in the emergence of a new culture, the mass culture, often called «vile», vulgar», «bourgeois». Thus, three types of culture came to dominate during the Modern Period: the high, or elite, culture, created by the nobility; popular culture (the folklore); and the mass culture, formed by the new emerging class, the bourgeoisie, at a time of major social transformations¹⁶.

Multinationalism and multilingualism are also typical features of culture during the Modern Period. Medieval Latin's hold was broken by the growing importance of local languages, which enriched the European culture with popular traditions and heritage and, at the same time, made achievements of learned culture accessible to peoples of Europe.

This period saw the rise of national cultures, featuring the painters Rubens, Rembrandt, Velazquez, Poussin, the playwrights Corneille, Racine, Moliere, the composer Gluck, the founder of the new pedagogics John Amos Comenius, to mention just a few. The work of these men of genius of the 17th century is national, but, at the same time, it is part of Europe's cultural heritage, as a whole. National art and literatures emerged in European countries, reflecting two major artistic styles of the European art of the period, the baroque and the classicism. «Contact and interaction of

¹⁶ *Kirillova N. Mediakultura: teoriya, istoriya, praktika* [Media Culture: Theory, History, Practice]. Moscow, 2008.

cultures are regarded as some of the crucial factors behind cultural progress»¹⁷.

As far as «mass culture» is concerned, including the print media (journals, magazines), it should be noted that, no matter how much its importance can be questioned, it was the print media that helped put into life the main ideas of the Enlightenment, contributing to social transformations and shaping the new worldview.

In relation to this, it is worth mentioning the example of Russia that «opened up a window onto Europe» in the 17th and 18th centuries, following the reforms of Peter the Great. The first newspaper in Russia, «Vedomosti, was printed in 1702, the total number of copies being 2,500. Thus, transition from manuscript to print lasted in Russia almost one century and a half (the first Russian printed book was produced in Ivan Fyodorov's printing shop in 1564). This said, during the reign of Peter the Great, official information spread to the masses, taking priority over popular information and folklore.

Cultural history has shown that the aim of the first printed publications in Russia was to solve specific political tasks. Peter I felt it necessary to inform certain audiences in Russia and at European courts about the success of his reforms and military victories; it is not mere chance that, by 1703, «Vedomosti» had a circulation of four thousand¹⁸.

The edition of «Vedomosti» gradually became a project of state significance. In 1728, ownership of the paper was transferred to the Imperial Academy of Sciences, which renamed it «Sankt-Peterburgskie Vedomosti» (Saint Petersburg News); the newspaper changed its name again only in 1917.

In Russia, as distinct from Western European countries, the state held a total monopoly on the press. It was not until the reign of Elizaveta Petrovna that A. Sumarokov, a Russian poet, playwright and social activist, started to publish «Trudolubivaya Pchela» (Hard-working Bee), the first independent monthly magazine in Russia. Following

¹⁷ Kirillova N. Mediakultura: teoriya, istoriya, praktika [Media Culture: Theory, History, Practice]. Moscow, 2008.

¹⁸ Kalyuzhny D, Ermilova E. Delo i slovo. Budushee Rossii s tochki zreniya teorii evolutsii [The case and the word. The future of Russia from the point of view of the theory of evolution]. Moscow, 2003.

«Pchela», other independent magazines appeared in Russia in the 1760s and 1770s.

The Empress Catherine II, who eagerly supported the ideals of the French Enlightenment, took an active part in the development of the Russian printed culture. She promoted the magazine «Vsyakaya vsyachina» (This and That, 1769–1770), where she published her own writings; it was on her advice that the Academy of Sciences started to publish «Sobesednik lyubiteley rossiyskoy slovesnosti» (A Companion to Lovers of Russian Literature), aiming to fight against protest groups in society. N. Novikov, one of the major representatives of the Russian Enlightenment, publisher, editor and political writer, is also known as a fierce fighter against autocracy in the late 18th century. Having rented the printing house of the Moscow University, he managed to increase the circulation of the university newspaper, «Moskovskie Vedomosti» (Moscow News), to four thousand. Novikov created a real publishing company that served 16 cities and produced, from 1779 to 1792, about 900 books, aimed to educate his compatriots, and a number of magazines, the most notable of which were «Truten» (Drone), «Zhivopisets» (Painter) and «Koshelek» (Wallet).

N. Novikov and A. Radishev, the author of the «Journey from St. Petersburg to Moscow», had tragic lives, but their contribution to the development of print culture in Russia that defended human rights and dignity is undeniable. Equally important to the Russian Enlightenment were the playwrights A. Sumarokov and D. Fonvizin and the fabulist I. Krylov, who criticized autocracy and appealed to conscience and justice in their literary creations.

The reign of Alexander I, characterized by liberalization of social life, saw a considerable growth in number of periodical literature. From 1801 to 1811 alone, 60 new magazines and 9 newspapers were published; periodicals on specific topics (science, technology, administration, economy) started to come out; numerous were publications on music, theatre, pedagogy, literary criticism and even women's magazines¹⁹.

¹⁹ Kalyuzhny D, Ermilova E. Delo i slovo. Budushee Rossii s tochki zreniya teorii evolyutsii [The case and the word. The future of Russia from the point of view of the theory of evolution]. Moscow, 2003.

This means that the audience was segmented according to readers' specific interests.

By the end of the 19th century, many print structures in Europe and Russia were essentially profit-oriented. The yellow press flourished, print editions grew in number. In the second half of the 19th century, media culture was developing in the context of the industrialization of society directly related to urbanization, technical revolution, growth of industry²⁰.

Philosophy is an integral part of the Gutenberg era. I. Kant is considered to be the founder of classical German philosophy that had a dominant influence on European philosophy in the 19th century.

J. G. Fichte and W. F. Hegel, the founder of the dialectic theory, are some of its prominent representatives. Hegel's works had a considerable impact on the development of philosophical thinking and culture.

Hegel's ideas were reflected in historical materialism, first articulated by K. Marx and F. Engels, the founders of the theory of class struggle in society, whose works provide an in-depth analysis of capitalism and define the perspectives of social, scientific and technic progress.

Several more schools of thought appeared in the 19th century in opposition to Hegelian idealistic philosophy and Marxism, in particular, positivism (A. Comte) and philosophy of life (F. Nietzsche, O. Spengler).

In the 19th century literature, Romanticism was replaced by Realism with its own perceptions of the world, society and mankind. «Realism was understood in a broad sense as truth of life, conveyed through specific means of art»²¹.

Stendhal, H. de Balzac, G. Flaubert in France, Ch. Dickens, M. Twain in England, A. Pushkin, N. Gogol, L. Tolstoy, F. Dostoyevsky, A. Chekhov, among others, were some of the most prominent representatives of literary realism.

²⁰ *Kirillova N.* Medialogiya kak sintez nauk [Medialogia as a synthesis of science]. Moscow, 2013.

²¹ *Ibid.*

The late 19th century and the early 20th century are characterized by new cultural phenomena that went down in history as «modern», that is, everything that is new in art; this gave rise to such notions as «modernism» and «modernisation», which exercised a notable influence on the development of world culture in the 20th century.

According to J. Habermas, «modernisation is understood as a phenomenon of civilizational scope that goes back to the Middle Ages with its hegemonic Christian doctrine pretending to total domination; and to the «modernistic» Age of Reason with its idea of a prolific union of science, morals and art in search of logical life organization and of happiness for all»²².

The end of the 19th century is marked, both in Europe and Russia, by the growing importance of newspapers. Print media became very diversified: the elite and the middle class read «The Times», «New Freie Press», «Journal des Debats», Figaro; the masses preferred yellow press. «Russkoe Slovo» (Russian Word) and «Novoe Vremya» (New Times) became known as «news factory» in Russia.

Big titles, page design, combination of text and photography and, especially, advertising were major, if not revolutionary, visual innovations in newspapers. In the 1890s, mass printing reached a circulation of more than a million copies, which radically changed the media environment; most importantly, it created a new kind of the reading public²³.

Photography, being a new type of media culture and a new means of communication, helped transform and update print culture.

L. G. Daguerre, who found, in 1839, a way of producing pictures that would not disappear, is known as the inventor of photography. Photography did not, however, crop up suddenly out of nowhere: it was preceded by engravings, wood block printing, clichés and painting.

Be it as it may, the era of Gutenberg came to an end, because, as McLuhan points out, «the age of photography,

²² Habermas J. *Modern- nezavershennyi proyekt*, 1992.

²³ Kirillova N. *Mediakultura: teoriya, istoriya, praktika* [Media Culture: Theory, History, Practice]. Moscow, 2008.

more than any other period, has become the age of gestures, mimic, dancing... Photography brought about a revolution in traditional arts. A painter was no longer able to depict the world that everyone was constantly taking pictures of»; as a result, he moved away to the world of abstraction and modernist fancy²⁴.

Thus, photography, having appeared during the period of print culture, contributed a lot to its modernisation and highlighted its status during the period of electronic culture.

Formation and development of electronic culture. The «Marconi Galaxy»

The beginning of the 20th century ushered in a whole new era in the history of media culture: the technical revolution set an unmatched pace of development of new means of mass communication. As already mentioned above, the mark point of this development is photography, the theory of which appeared, together with the theory of cinematography, as early as the 20th century. L. Delluc, W. Benjamin and other researchers studied photography and its relation to cinematography. In his book «Photogenie», L. Delluc argued that the aesthetical importance of the photographic image lied in its ability to render transitory material life and life in general in an effective way²⁵.

One of the founders of the Frankfurt school of philosophy and sociology, W. Benjamin perceived photography as «a revolutionary means of reproducing reality» that emerged together with socialist ideas²⁶.

Photography played a twofold role in the world art history. On one hand, photographic reproduction devaluated all traditional aesthetic values related to fine arts, on the other hand, it served to «renew mankind» by changing social functions of art. Benjamin maintains that «modern art functions no longer within a ‘ritual’, but within ‘politics’²⁷.

The era of electricity came about in the late 19th century,

²⁴ *McLuhan M.* Galaktika Gutenberga [The Gutenberg Galaxy]. Moscow, 2005.

²⁵ [Modernity: unfinished project]. *Voprosy filosofii* 4: 41–45.

²⁶ *Delluc L.* Fotogenia kino [Photogenie]. Moscow, 1924.

²⁷ *Ibid.*

bringing new sources of communication and, thus, making it possible for mankind to perceive the world as one whole. Let us take for instance telegraphy, invented in 1844 by Samuel Morse. The telegraph turned letters into electrical signals, being, thus, a forerunner of the telephone and the phonograph. In McLuhan's view, means of communication, based on electricity, instantly and uninterruptedly create a total field of interacting events, in which all people take part²⁸.

The telegraph, the telephone and photography have not only become means of communication, but also forms of social interaction. «Electricity, just like the brain, makes it possible to contact all forms of being at the same time. It is by coincidence that electricity is visual and aural; first of all, it is a tactile medium»²⁹.

It is impossible to imagine the technological progress during the industrial age without such phenomena of social culture as cinematography, invented in 1895 by Lumiere brothers as a kind of «technical amusement», and radio. The latter provided a basis for the «Marconi Galaxy», Marconi being the founder of radiotelegraphy and the first promoter of radio as a means of communication. In 1897, Guglielmo Marconi patented his device for wireless telegraphy and founded the Marconi Company. In 1901, Marconi was the first to realize wireless transmission across the Atlantic. He was awarded the Nobel prize in 1909.

The invention of radio and cinema led to profound transformations in drama and poetry, representing high culture, in print culture and advertising. It is also important to keep in mind the ability of mainstream and popular media, such as radio and cinema, to «retribalize» mankind, instantly reversing individualism into collectivism, Fascist or Marxist, to level individuality, transforming society into the «masses», the «crowd».

This is particularly well illustrated by all sorts of contradictions that marked the 20th century, leading, in particular, to two world wars.

²⁸ *Benjamin W.* Proizvedeniya iskusstva v epokhu yego tekhnicheskoy vosproizvodimosti [The Work of Art in the Age of Mechanical or Reproducibility]. Moscow, Medium.

²⁹ Ibid.

McLuhan was the first to question the role of the new media culture and to try to explain the human indifference to social effects of those radical forces: «The phonetic alphabet and the printed word that exploded the closed tribal world into the open society of fragmented functions and specialist knowledge and action have never been studied in their role as a «magic transformer».

The antithetic electric power of instant information that reverses social explosion into implosion, private enterprise into organized man, and expanding empires into common markets, has gone unnoticed... It goes without saying that the universal ignoring of the psychic action of technology bespeaks some. essential numbing of consciousness»³⁰.

Screen Culture Priorities. «The Internet Galaxy»

Screen (audiovisual) culture has become one of the phenomena of the 20th and 21st centuries, exerting an important influence on social and cultural processes.

The invention of cinematography and, a few years earlier, of cartoon animation (1885), their rapid spread in the first half of the 20th century, the emergence of television, video, personal computers, multimedia, the Internet, actual experiences in puffing on sound-and-light shows, the implementation of the latest audiovisual technologies in all spheres of life and culture, — all of this is part of screen, or audiovisual, culture. At its, origin. Cinematography contributed to the appearance, in the 20th century, of such artistic masterpieces as films directed by D. Griffiths, D. Vertov, S. Eisenstein, A. Dovzhenko, Ch. Chaplin, M. Antonioni, B. Bertolucci, F. Fellini, A. Kurosawa, F. Truffaut, A. Rene, A. Tarkovski, M. Forman, among others.

In the last thirty years, audiovisual communication has seriously challenged the printed word, screen productions having either replaced traditional arts or become new means

³⁰ *Benjamin W.* Proizvedeniya iskusstva v epokhu yego tekhnicheskoy vosproizvodimosti [The Work of Art in the Age of Mechanical or Reproducibility]. Moscow, 1996.

of their promotion.

Interacting with complex and contradictory social processes, the screen has played a decisive role in the democratisation of culture and the emergence of its new media forms. As a result, the socio-cultural situation in the world and the media environment has undergone major transformations: global environments have been added to local ones.

The development of audiovisual communication and screen arts raises a complex issue, as it combines technical factors (the development of new screen technologies) and sociocultural factors that are closely interrelated leading to unpredictable consequences.

According to K. Razlogov, the notion of «screen culture» is multidimensional: «The screen (including the computer screen) borrows audiovisual possibilities from cinematography, transforms them and, thus, serves as a material medium of the new kind of culture in all of its manifestations, be it informational, artistic or scientific».

Theoretically speaking, screen culture correlates typologically to written culture and, at the same time, is the result of its evolution.

McLuhan died in 1980. He was not to see that the beginning of the 21st century was marked by a dramatic leap in the development of global information and communication technologies that have had a huge impact on society and culture, leading to the making of a global media environment (or, as McLuhan predicted, «the global village»), that is, the global information network.

As a matter of fact, we are here talking about a new informational civilisation related to the profound and unprecedented influence of the modern «information industry» practically on all spheres of social and intellectual life.

As the American writer and futurist Alvin Toffler asserts, information has become a major productive resource of the post-industrial society, and productive activities are dominated by its further processing: «The modern system of power is no longer based on physical strength, wealth or violence. Its password is intellect, knowledge»³¹.

³¹ *McLuhan M.* Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka

When predicting the singularities of the future world, he regarded social modifications as a direct consequence of technical progress, including the ideology of globalisation: «Globalisation or, at least, supra-nationalism is a natural manifestation of the modern way of conducting business that has to function regardless of state boundaries»³².

The Spanish sociologist Manuel Castells also maintains that the global media environment, made possible by the invention of the Internet and computer networks, allows us to understand that we live in the age of a specific culture, which is «virtual, since it is built essentially on virtual communicative processes controlled by electronics. We live in a culture of not virtual reality, but real virtuality because our virtuality — meaning the internet networks — are a fundamental part of our reality»³³.

Castells, thus, defined the comprehensive media cultural space at the turn of the century, outlining its growth prospects in the 21st century.

Discussion

Our analysis of the evolution of media culture in the context of McLuhan's typology discovered that this prominent medialogist not only laid the foundations for the history of informational civilisation, but also determined the prospects for the advancement of humanity.

It is not by coincidence that A. Toffler draws on McLuhan's ideas and analyses new challenges and global problems of mankind at the turn of the 21st century in his books «Future Shock» (1970), «The Third Wave» (1980), «Powershift: Knowledge, Wealth and Violence at the Edge of the 21st Century» (1990). As for the German philosopher and media theorist Norbert Bolz, he highlights that «media is one of the central issues of our time. However, media theory is very young»³⁴. This is the reason, in

[Understanding Media: The Extensions of Man]. M. Zhukovski, 2003.

³² Ibid.

³³ Castells M. Galaktika Internet: Razmyshleniya ob Internetе, biznese i obschestve [Galaxy Internet: Reflections on the Internet, business and society]. Yekaterinburg, 2004.

³⁴ Toffler E. Metamorfozy vlasti [Power Shift]. Moscow, 2003.

his view, why «the history of mass media is no antique curiosity... Data storage is media's major achievement. Talking about digits, that is, digital media, we should note that all media processes can be computer-based»³⁵.

Another German researcher and sociologist, Niklas Luhmann, perceived the mass media as «the only reality that transcends everyday life». This means that «the system of mass media is a set of recursive, self-referential programmes of communication, in other words, it produces a continuous selfdescription of the world around which modern society can orientate itself»³⁶.

The researcher believes that it is for this reason that a theory of society which can explain everything, including the system of mass media communications, is required more than simply a theory of mass media evolution and globalization³⁷.

Another discussion topic is related not only to history, but also to the specific nature of media/communicative culture. Its structure is known to include «the culture of information production, transmission and reception; also, media culture can indicate the level of personality development, able to «read», analyze and evaluate media texts, to be creative in terms of media culture, to acquire new knowledge by means of culture, etc.»³⁸

In relation to this, the perception of the Internet culture as «a means of free global communication» is worthy of mentioning³⁹.

Castells asserts that the Internet culture is, above all, the culture of its creators and users. «The Internet culture, he maintains, is characterized by a four-layer structure: the techno-meritocratic culture, the hacker culture, the virtual communitarian culture, and the entrepreneurial culture. Together they contribute to an ideology of freedom that is widespread in the Internet world. However, this ideology is not the founding culture because it does not interact directly

³⁵ Ibid.

³⁶ Bolz N. *Azbuka media* [Media alphabet]. Moscow, 2011.

³⁷ Ibid.

³⁸ Kirillova N. *Mediakultura: teoriya, istoriya, praktika* [Media Culture: Theory, History, Practice]. Moscow, 2008.

³⁹ Castells M. *Galaktika Internet*.

with the development of the technological system: freedom has many uses»⁴⁰.

This requires not only knowledge, but also a sense of responsibility of the Internet community and of every individual who is aware of his or her duties and responsible for everything that is happening around us and that is reflected in the Internet. In other words, «our society is able to control and manage the modern process of technological creation»⁴¹.

For the time being, we all witness media wars and other excesses that take place on the Internet.

The development of media management, a social media policy and a legal framework in relation to online society and journalism is one of the possible solutions to the above-mentioned issues; «digital government» in the informational era and prospects for media education as a key factor in forming an individual's media culture have a major role to play in this respect.

Conclusion

In conclusion, it is important to highlight that various issues in the history and theory of media arts are not limited to the analysis of the evolution of media culture in the context of McLuhan's typology. However, the significance of McLuhan's works resides in his having laid the foundations of a new discipline, medialogy; its structure and the set of categories used are still forming today, as shown in this paper.

In this relation, the author of the present study deems it possible to carry on the research of the theoretical aspects of medialogy, being the synthetic science of the 21st century.

The subject of medialogy includes the issues of the formation and evolution of media culture in the historical perspective, its anthropology, genesis, language, semiotic system and social functioning, its effects on the modernisation processes taking place in society and in the world. The object of medialogy includes the principles of the moral regulation of various aspects of life stemming from the technological

⁴⁰ *Castells M.* Galaktika Internet.

⁴¹ *Ibid.*

progress, the problems of media reality, the formation of a media policy, the evolution of socio-cultural and political systems, the new mythology, reforms, media wars, processes of personal socialization, etc.

One of the fundamental aims of medialogy consists in studying the diversity and interaction of various cultures in the global media space, seen from ethnical and artistic perspectives.

The author of this paper has already analyzed, in a study on medialogy, the main disciplines that are part of media studies⁴².

According to the author, the following disciplines constitute the structure of this new field of study: history of media, media culture, media semiotics, media philosophy, media politics, media management, media pedagogics. Of special interest to researchers and specialists are media art (techno art, Internet art) and media criticism. Taking into consideration the all-encompassing influence of the media on society, media ethics and media psychoanalysis play an important role in forming individual lifestyles and moral values.

Researchers have yet to prove that medialogy is not a dogma, but a dynamic, developing field of study, presenting steadily growing opportunities thanks to the technological progress and the processes taking place in the society and culture of the world around us.

⁴² *Kirillova N. Medialogiya kak sintez nauk [Medialogia as a synthesis of science]. Moscow, 2013.*

4.4. МЕДИАКУЛЬТУРА КАК НОВАЯ МИФОЛОГИЯ

Публикуется по:

European Social Science journal. 2013. № 10 (1). С. 245–261.

Интенсивное развитие медиакультуры¹ в постсоветской России, в особенности аудиовизуальной (цифровое и спутниковое телевидение, кино, видео, мультимедиа, компьютерные сети, сотовая связь, Интернет и др.), доказывает, что массмедиа все более активно влияют на общественное сознание как мощное средство информации, культурных и образовательных контактов, как фактор социализации личности. Экран предоставляет человеку возможность индивидуально-го общения как с целью реализации своих творческих идей, используя преимущества «виртуального» мира, так и с целью познания «другого». В то же время медиакультура как идеологическая структура общества способна стать весьма эффективным средством создания и распространения политических мифов, используемых как инструмент власти.

Миф как коммуникативная система

Каждый из нас считает себя рациональным существом, весьма далеким от мифа. Однако наши представления об окружающем мире на уровне «бессознательного» носят во многом мифологический характер.

Немецкий философ Э. Кассирер, объясняя это явление, писал, что человек «не противостоит реальности непосредственно, он не сталкивается с ней лицом к лицу...» И в то же время не может жить в мире

¹ Медиакультуру можно определить как «совокупность информационно-коммуникативных средств, материальных и интеллектуальных ценностей, выработанных человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности. Она включает в себя культуру производства и передачи информации и культуру ее восприятия; может также выступать и системой уровней развития личности, способной воспринимать, анализировать, оценивать тот или иной медиатекст, заниматься медиаторством, усваивать новые знания посредством медиа». — См.: Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. М., 2005. С. 8.

строгих фактов или сообразно со своими непосредственными желаниями и потребностями. Он живет, скорее, «среди воображаемых эмоций, в надеждах и страхах, среди иллюзий и их утрат, среди собственных фантазий и грез»².

Другими словами, между реальностью и человеком должно быть еще нечто, необходим посредник, который помог бы индивидууму воспринять реальность, выработать отношение к ней. Одной из таких форм являются медиа (от лат. *medium* — средство, посредник), другой — миф (от греч. Μῦθος — сказание, предание, вымысел), в который можно «упаковать» реальность.

То есть миф, как и медиакультура, представляет коммуникативную систему. Именно эту функцию выделяет Р. Барт: «Поскольку «миф» — это слово, то мифом может стать все, что покрывается дискурсом. Определяющим для мифа является не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается. Значит, мифом может быть все..., ибо наш мир бесконечно суггестивен»³.

По Юнгу, значение мифа связано с определенными темами, которые он назвал «архетипами»⁴.

О диалектике мифа и его предпосылках размышлял А. Лосев: «Даже всякая неодушевленная вещь или явление, если их брать как предметы не абстрактно-изолированные, но как предметы живого человеческого опыта, обязательно суть мифы...»⁵

Итак, медиакультура, как система массовых коммуникаций, создает мифы, которые позволяют человеку воспринимать окружающую действительность. Но мифы создают и самого человека. Один из ведущих философов конца XX в. М. Мамардашвили, определяя миф как «машину культуры», писал, что «человек есть искусственное существо, рождаемое не природой, а саморождаемое через культурно изобретенные устройства, такие как ритуалы, мифы, магия и т. д., которые не являются теорией мира, а есть способ кон-

² Кассирер Э. Опыт о человеке. М., 1998. С. 471.

³ Барт Р. Мифологии. М., 2008. С. 265.

⁴ См.: Юнг К. Г. Архетипы и символы. М., 1991.

⁵ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М., 2001. С. 102.

струирования человека из природного, биологического материала»⁶.

Но «конструирование человека» есть не что иное, как процесс его социализации, то есть формирование мировоззрения, нравственных ориентации, целостной «картины мира». А это — одна из основных функций медиакультуры в обществе. Таким образом, миф — не просто посредник между человеком и реальностью, но и своеобразный механизм управления человеком, проникающий в его сферу сознания и подсознания. Созданная с помощью медиа мифологическая реальность начинает восприниматься человеком как истина, как объективная реальность.

Миф как инструмент власти

С одной стороны, с помощью мифа, как «машины культуры», мы прорываемся к отдельным «файлам», содержащим информацию о прошлом и настоящем. С другой, миф — эффективный инструмент «конструирования реальности», что активно используется в политических целях.

Особенность политического мифа в том, что он всегда стремится стать реальностью. В этом крайне заинтересованы те лица и группы, которые данный миф эксплуатируют. Однако попытки подменить реальность часто заканчивались трагически, хотя в то же время без таких попыток не было бы истории.

Так, Г. Лебон в книге «Психология масс» подчеркнул: «Все наши художественные, политические или социальные понятия непременно носят на себе могущественный отпечаток иллюзий. Человек иногда повергает в прах эти иллюзии ценой ужасных переворотов, но он всегда бывает вынужден снова извлечь их из-под развалин... Главным фактором эволюции народов никогда не была истина, но всегда заблуждения...»⁷.

⁶ Мамардашвили М. Введение в философию // Мой опыт нетипичен. СПб., 2000. С. 45–47.

⁷ Лебон Г. Психология масс. Минск, 2000. С. 230–231.

Иллюзии, о которых писал когда-то Лебон, и есть политические мифы — истинные «локомотивы» истории.

Современный исследователь Г. Почепцов считает, что миф — универсальная конструкция, которую всегда можно наполнить конкретным содержанием. «Миф предстает перед нами как сценарий развертывания имиджа, в котором сразу заполняются до этого пустые роли друзей и врагов главного героя»⁸.

Однако дело не только в конструкции мифа. Миф опирается на архетипы, являющиеся его энергетической подпиткой. У каждого народа свои архетипические особенности, которые сопровождают его на протяжении всего исторического пути, становясь национальным мифом.

В России выдающимся теоретиком и практиком использования мифов как политического инструмента был В. Ленин. Он как никто другой в большевистском руководстве чувствовал великую преобразующую силу мифов, но и сам часто находился в их плену. Главный миф, который владел Лениным, состоял в неотвратимости победы социализма над капитализмом, в объективном характере выведенных К. Марксом законов исторического развития. Ленин выразил это в аксиоме: «Учение Маркса всесильно, потому что оно верно».

Своеобразным политическим мифом и одновременно новой религией стала идея коммунизма, которая формировалась постепенно, заимствуя многие атрибуты религии. «Священные писания» классиков марксизма-ленинизма не могли подвергаться сомнению, более того, они стали догматами новой веры. При И. Сталине удалось создать достаточно цельный квазирелигиозный культ со своей системой мифов.

Как в свое время христианство, коммунизм насаждался в России «огнем и мечом». «Новый человек» советской эпохи должен был безоговорочно расстаться с прошлым, преодолеть его «пережитки» и перейти в новую веру. Те, кто не подчинялся этим требованиям,

⁸ Почепцов Г. Имиджелогия. М. Киев, 2001. С. 105.

объявлялись «врагами народа» и подлежали уничтожению.

Таким образом, еще одним ресурсом формирования мифов является антитеза «свой — чужой» (срабатывающая прямо противоположно бахтинской теории «диалога культур» и тем более глобальному «полилогу»). Знаменитая ленинская формула «кто не с нами — тот против нас» становится здесь основным критерием. Герой мифа всегда «свой», а те, кто против него, — «чужие», то есть враги.

В политическом мифе центральной фигурой является сверхчеловек, носитель верховной власти. Архетип «сверхчеловека» может проявляться в самых различных формах — от монарха-самодержца до диктатора какой-нибудь «банановой республики». Даже в развитых обществах в кризисные моменты истории возникает потребность в сильном лидере.

Стержнем магического восприятия власти и ее верховного носителя является убеждение подданных, что все в стране зависит от первого лица государства. Дальше простая логика подсказывает, что все проблемы страны может решить только один человек, наделенный неограниченной властью. Так миф готовит почву для диктатуры.

Еще одним грандиозным политическим мифом является миф о государстве. Без государства нет истории, нет нации, нет национальной мифологии. Поэтому понятие «государство» и отношение к нему общества играют важнейшую роль в истории любого народа.

Сразу оговорюсь, что реальное государство (то есть государственная машина, бюрократия) не имеет ничего общего с мифом о государстве. Государства, о котором идет речь в мифах, никогда не было и не будет. Хотя бы по той простой причине, что мифологическое государство — существо одушевленное и обожествленное. К примеру, «сверхъестественная» природа советского государства подкреплялась культом Маркса-Ленина-Сталина, носящим вполне религиозный мифологический характер.

Государство — миф, являющийся краеугольным камнем национальной мифологии. Бюрократическая же машина отнюдь не миф. Это именно машина, которая живет по своим собственным законам. Впрочем, это уже не законы мифа.

Медиакультура как «фабрика мифов»

Массмедиа стали в XX в. своеобразным орудием политической власти, манипулятором общественного мнения, во многом предопределенного теми, кто контролирует мир СМК. Безусловно, медиа не в состоянии трансформировать саму реальность, но им по силам изменить представление о ней.

Первостепенная роль в этом процессе отводится газете, обладающей убеждающей силой «документа». Не зря пословица гласит: «Что написано пером, не вырубишь топором». Даже в наши дни для интеллектуальных элит или сферы бизнеса газета (как в печатной, так и в интернет-версии) обладает большим авторитетом, чем, к примеру, телевидение.

В России XX в. наивысшим расцветом мифотворчества прессы был, естественно, советский период. Мифологизация реальности средствами массовых коммуникаций становится основой политики и других тоталитарных систем XX в.: фашистской Италии, гитлеровской Германии, маоистского Китая, режима Пиночета в Чили и др.

Механизмы и приемы создания мифов всюду были одни и те же: идеологизация действительности; сакрализация вождей; героизация событий и деяний отдельных исторических лиц; обращение к низменным инстинктам и психологии масс; опора на жесткую власть и насилие; борьба против «общего врага». Все это не что иное как «технология промывки мозгов», по меткому определению Р. Лифтона⁹.

Для создания политических мифов активно используется и кинематограф. У истоков экранного мифотвор-

⁹ См.: *Лифтон Р. Д.* Технология «промывки мозгов». М.—СПб., 2005.

чества был и остается Голливуд, с самого начала своей деятельности ставший «фабрикой грез». Эстетические стандарты киномифов были отработаны в американской системе киножанров. Так, в основу вестерна или приключенческого фильма лег миф о герое-супермене, побеждающем врагов во имя Добра и Справедливости; в основе американской мелодрамы — неизменный миф о Золушке, которая становится «принцессой» и т. д.

Особое значение в экранном мифотворчестве занимали кинематографии СССР и Германии в эпоху тоталитарных режимов. Интересно и то, что сразу после окончания Первой мировой войны именно эти две страны оказали сопротивление американской экспансии на киноэкране, причем в мифотворчестве каждая из них пошла своим путем.

У нас точкой отсчета стала революция 1917 г., которая нанесла удар по всем институтам, традициям и устоям российского общества, а также способствовала обновлению и экранного искусства, подарив миру ряд киношедевров.

«Лучшим фильмом всех времен и народов» до сих пор считается «Броненосец “Потемкин”» С. Эйзенштейна. Французский историк и теоретик кино Ж. Садуль называл его «инсценированной хроникой»¹⁰.

При этом в анализе Садуля нет даже намек на мифологизацию событий первой русской революции в фильме Эйзенштейна; он оценивает шедевр с точки зрения его «новизны», открытий в сфере «киноязыка» и специфики эмоционально-идеологического воздействия. Однако в качестве доказательства хочется привести мысли самого Эйзенштейна, синтезировавшего в своем творчестве искусство и идеологию, факт и миф: «Наше кино прежде всего — оружие, когда дело идет о столкновении с враждебной идеологией, и прежде всего — орудие, когда призвано к основной своей деятельности — воздействовать и пересоздавать... Годы подобной титанической борьбы не могли не вызвать к жизни и разновидности подобного агрессивно-

¹⁰ Садуль Ж. Всемирная история кино. М., 1957. С. 174.

го искусства и своеобразной “оперативной эстетики” искусствопонимания»¹¹.

Силу своего творчества режиссер видит в «патетическом взрыве». От агрессии и насилия через патетику Эйзенштейн ведет зрителя к пафосу идей революционного переустройства мира, символом которого является красный флаг броненосца «Потемкина» (мощный эстетический и идеологический эффект фильма).

В русле мифологизации истории и такие картины Эйзенштейна 1920-х гг., как «Октябрь», «Старое и новое», а в 1930-е «Александр Невский». Мифотворчества не избежали и другие классики отечественного кино: В. Пудовкин, поставивший эпические фильмы «Мать» (по роману М. Горького), «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингисхана» и А. Довженко — автор поэтических картин «Арсенал». «Звенигора», «Земля». Хотя их творческий метод отличен от эйзенштейновского.

Мифологизация действительности в советском кино 1930—1940-х гг. — эпохи «соцреализма», в отличие от киноавангарда 1920-х, становится откровенно тенденциозной. Достаточно вспомнить фильмы: «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга» и «Весна» Г. Александрова, «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух» и «Кубанские казаки» И. Пырьева, «Встречный» и «Великий гражданин» Ф. Эрмлера. Что касается картин историко-революционной тематики, то классические образцы — памятные всем «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» М. Ромма, «Чапаев» братьев Васильевых и «Щорс» А. Довженко, «Трилогия о Максиме» Г. Козинцева и Л. Трауберга и др.

Мифотворческие функции советского кино и во второй половине XX в. способствовали появлению картин, вошедших в наш «золотой фонд», включая такие, как «Коммунист» и «Твой современник» Ю. Райзмана, «Оптимистическая трагедия» С. Самсонова и «Белое солнце пустыни» В. Мотыля, «Любовь земная», «Судьба» и «Любить по-русски» Е. Матвеева, «Освобожде-

¹¹ *Эйзенштейн С.* Почему я стал режиссером // С. Эйзенштейн. Мемуары : в 2-х т. Т. 1. М., 1997. С. 13.

ние» и «Солдаты свободы» Ю. Озерова, «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой, «Москва слезам не верит» В. Меньшова и многие другие.

Аналогичные процессы мифологизации шли в 1930–1940-е гг. в фашистской Германии. Еще в 1933 г. идеолог нацистов Й. Геббельс дал понять кинематографистам, что они должны координировать свои действия с политикой государства, равно как и национал-социалистического руководства¹².

С этого момента немецкое кино стало вести борьбу за «национальную культуру», создавая мифы о прошлом и настоящем Германии. Культовыми фильмами нацистской Германии, бесспорно, были «Триумф воли» и «Олимпия» Л. Рифеншталь.

Война идеологий, то есть война мифов, привела в конечном итоге к локальному конфликту XX в. — Второй мировой войне, в которую оказались втянутыми многие страны. «Война мифов» не утихла и после разгрома фашизма. Она приобрела новые формы, прочно обосновавшись на телевидении, которое к концу XX в. превзошло кино, радио и печать по численности потребителей в несколько раз.

Мифологично само слово «телевидение», которое означает «видеть на расстоянии». Телевидение представляется как бы продолжением наших органов зрения. Однако то, что мы видим на экране, — это не наше «видение». Но психология телезрителя такова, что он принимает чужой взгляд за свой собственный.

Факты лишь повод, отправная точка для формирования телевизионного мифа. Люди склонны верить увиденному, поскольку визуальный канал восприятия интуитивно кажется самым достоверным. Кстати, еще в 1957 г. известный писатель и сценарист Б. Шульберг и кинорежиссер Э. Казан выпустили в США фильм «Лицо в толпе», в котором обличались нравы американского телевидения, рекламный бизнес, раскрывалась вся машина обработки общественного сознания.

¹² См.: *Герцштейн Р. Э.* Война, которую выиграл Гитлер. Смоленск, 1996.

О «свободе» американского телевидения еще полвека назад рассказал А. Кукаркин¹³.

Власть над телевидением является одной из важнейших политических проблем информационной эпохи. Взять, к примеру, телевизионные «Новости». Разве они не стали для многих одним из главных источников информации, своеобразной официальной «устной» газетой?

Социолог С. Кара-Мурза, размышляя о телевидении как величайшем манипуляторе сознанием масс, доказывает, что манипуляция — «способ господства путем духовного воздействия на людей через программирование их поведения. Это воздействие направлено на психические структуры человека, осуществляется скрытно и ставит своей задачей изменение мнений, побуждений и целей людей в нужном власти направлении...»¹⁴.

Более того, поскольку телеинформация — товар, а по закону рынка — «спрос диктует предложение», то потребность зрителя в позитивной информации — это и есть потребность в мифе, потребность в «наркотике».

«Магия» телевидения связана с тем, что, препарируя реальность, ТВ создает некий образ, который зритель принимает за саму реальность. Эта способность телевидения делает его мощнейшим инструментом и создания, и разрушения политических мифов.

Крушение многих политических мифов XX в., будь то «марксизм-ленинизм», «коммунизм», «сталинизм», «фашизм», ассоциируется в общественном сознании не только с крушением мифа о некоем «золотом веке», но и с идеей «апокалипсиса», «конца истории». А это лишает многих людей опоры в настоящем и порождает «ужас» перед будущим.

В этой связи возникают предпосылки для новых мифов, в создании которых участвуют уже не только пресса, кино, телевидение, но и компьютерные каналы и сеть Интернет.

¹³ См.: Кукаркин А. В. По ту сторону расцвета. М., 1974. С. 266.

¹⁴ Кара-Мурза С. Г. Власть манипуляции. М., 2007. С. 30.

Виртуальные мифы и реальность новой России

Россия уже более четверти века находится в процессе социальной модернизации. Реформы при этом осуществляются разные: экономические и политические, радикальные и либеральные, «горбачевские», «ельцинские», «путинские» и т. д. При этом одна особенность их неоспорима: они достаточно быстро меняют характер социальной среды, привычные устои бытия, духовно-психологическую атмосферу общества. Главной составляющей этого процесса является «демократизация» общества, обеспечение реализации гражданских прав и свобод.

Критический настрой по отношению к российскому варианту демократии у большей части населения страны связан прежде всего с тем, что он не обеспечивает роста жизненного уровня населения и реализацию социально-экономических прав граждан. Что касается проблем социокультурного развития, то они напрямую зависят от складывающихся отношений России с Европой и США в сфере образования, культурно-информационных связей и т. д.

Однако социокультурное пространство страны, если его рассматривать с точки зрения интеграции с Западом, чрезвычайно неоднородно. Здесь особо выделяются мегаполисы, выступающие в роли «конденсаторов» модернизации, социокультурного диалога. В этом плане все областные, окружные, краевые центры, даже некоторые районные города практически не уступают Москве и Санкт-Петербургу по степени «телевизионного», «аудийного» или «компьютерного» знакомства с Европой и США. Но существует большое различие в области международного общения через Интернет: как показывают данные социологических исследований, информацию о жизни и культуре Запада получают таким путем около 50 % жителей мегаполисов, 8–10 % — районных центров, и только 2–3 % — жителей сельской местности. Впрочем, социокультурная среда российских мегаполисов

также неоднородна, и линия культурно-информационного взаимодействия с Европой распределена в ней весьма неравномерно.

Дело в том, что российская идентичность более тесно переплетается с национальным дискурсом, чем, к примеру, в США и Европе, где в условиях глобализации (интеграции) национальная идентичность теряет свое мобилизующее значение. Отсюда «виртуальными» выглядят новые социальные мифы, не адекватные реальной российской действительности.

Миф первый — *о демократическом обществе*, о народовласти. Об отношении россиян к данному явлению свидетельствуют результаты многих социологических исследований последних лет: ВЦИОМ, ИКСИ-РАН, «Левада-центра» и др., из которых видно, что разновозрастные группы населения с недоверием относятся к моделям демократии в нашей стране. Одной из самых показательных в этом вопросе является процедура выборов в органы исполнительной и законодательной власти — с подкупом, обманом, с подделками, зачастую с односторонней пропагандой и т. д.

Миф второй — *о правовом государстве*. Здесь хотелось бы сослаться на размышления экс-президента СССР М. Горбачева, хотя его мысли прозвучали еще в период «перестройки»: это миф, «поскольку в тексте законов невозможно отразить ни предмет, ни цель правового воздействия, так как законы не поддаются взаимному согласованию и нельзя достоверно их прочесть». Это миф, поскольку «правовая регламентация жизни требует умножения законодательных актов, а умножение законодательных актов противоречит возможности их свободного прочтения и плодотворного исполнения»¹⁵.

Не случайно у нас в стране так распространена поговорка: «Закон — что дышло: куда повернешь — туда и вышло».

Миф третий — *о нормальной рыночной экономике*. Россия отказалась от планового ведения хозяйства, и в ре-

¹⁵ Горбачев М. С. Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира. М., 1988. С. 105–109.

зультате «ваучеризации» в стране еще в 1990-е прошла приватизация крупных промышленных предприятий, объектов недропользования и т. д.

Сюжеты о рыночной экономике постоянно в повестке массмедиа. Их интересно анализирует С. Кара-Мурза: «В языке экономистов постоянно фигурирует понятие “нормальная рыночная экономика”. Все признают, что в России ее нет. Объяснения причин, по которым ее нет, различны. Одни ссылаются на тяжелое наследие советской системы, другие — на ошибки и злоупотребления реформаторов. Те же самые экономисты, что употребляют понятие “нормальная рыночная экономика”, признают, что это крайне неравновесная система»¹⁶.

Миф четвертый — о переходе на «магистральный путь» развития. Считается, что Россия сошла с этого пути; отсюда все ее беды и трудности. Однако понятие «перехода на магистральный путь развития» носит неоднозначный характер. Оно может означать две качественно различные возможности: либо включение страны в ядро «глобальной» системы, либо в число «аутсайдеров», на пространстве которых ядро организует «дополняющую» экономику.

Разрыв между ядром и периферией при этом не сокращается, а растет, причем прогнозы сокращения населения России, продолжающей «идти по магистральному пути», хорошо известны. И экономисты, не могут не знать о его последствиях.

Миф пятый — о российском «среднем классе». Средства массмедиа, поднимая вопрос о «среднем классе», больше говорят о приоритетах данной прослойки населения в странах Западной Европы и США (в частности, о «материально обеспеченной свободе»).

В российской действительности в понятие «средний класс» входят разные социальные группы: представители малого и среднего бизнеса, научная и творческая интеллигенции, в значительной степени существующая за счет социалистического прошлого, давшего ей все

¹⁶ См.: Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием. М., 2000. С. 9.

(образование, жилье, нравственные позиции и т. д.). Таким образом, средний класс в России — миф, ибо до конца не сформировавшись, он маргинализирует и находится в зависимости и от российской экономики, и от произвола чиновников.

Миф шестой — *о том, что российское общество после распада СССР стало вновь страной «всеобщей» религиозности.* Этот миф начал складываться после того, как в конце 1980-х — начале 1990-х гг. появилось законодательство о свободе совести и вероисповедания, что позволило религиозным организациям выйти из подневольного состояния, а верующим свободно исповедовать свою веру.

Однако в том, что касается религиозной идентификации населения (даже несмотря на введение в средних школах России с 1.09.2012 г. предмета «Основы религиозной культуры и светской этики»), то она оставляет открытым вопрос о степени, глубине религиозности наших граждан, предполагающей единство убеждений и поведения.

Суть диалектики эволюции религиозного самосознания в современной России состоит в том, что если религия как мировоззрение и мироощущение и исчерпала ресурсы своего расширения, то возможности ее морального воздействия на образ жизни людей, их духовные ориентации еще весьма значительны, чему способствуют многие из перечисленных факторов.

Послесловие

Социокультурная ситуация современной России дает возможность осознать не только новые «виртуальные» мифы, не адекватные действительности, но и другие вызовы информационной эпохи: метаморфозы массмедиа в условиях «свободы без границ», обусловленные незрелостью демократических институтов, приемы манипуляции в создании псевдореальности, широко используемые современными массмедиа и др.

В данных условиях важно понять и найти формы использования потенциала медиакультуры, благодаря которой растет координация международных контактов во всех сферах нашей жизни. И здесь особенно актуален вопрос о массовом медиаобразовании, роль которого возрастает в эпоху глобализации, когда Россия интегрируется с западноевропейским сообществом.

Медиаобразование — существенный фактор модернизации социокультурной сферы, способствующий формированию интеллекта, критического мышления, нравственной культуры личности XXI в., готовой жить и работать в цивилизованном демократическом обществе.

Но это — особая тема исследования.

4.5. PHENOMENON OF MEDIA CULTURE AS A SYSTEM OF SIGNS

Публикуется по:

Middle-East Journal of Scientific Research. 2013. № 16 (3).

We live in the era determined by researchers in different ways. For some of them it is time of «postindustrial development», for others — «information era,» and some scientists define the boundary of XX–XXI centuries as a period of «post-modernization revolution» or «globalization».

One thing is clear: we live in the world of media — the expanding system of mass communications and «information explosion»¹.

Scientific and technological progress, caused by the created global information and communication environment based on the latest digital technology, has an impact on all spheres of human activity.

According to the American sociologist Douglas Rashkoff «the continuously expanding media have become a real habitat, the same real space that is apparently unlocked as the globe was five years ago. This new media reality is called infosphere»².

All of the above allows concluding that the phenomenon of information age is the culture of media (media — the plural of the Latin medium — a means, the mediator). Media culture (media culture) can be defined as «a set of information and communication tools, material and intellectual values produced by humanity in the cultural and historical development, contributing to the formation of public consciousness and socialization.

Media culture includes both the culture of information production and communication and the culture of it perception; it can act both as an indicator of the level of

¹ *McLuhan M.* Understanding Media: The Extensions of Man. London, 2005. P. 4.

² *Rushkoff D.* Media Virus: Hidden Agendas in Popular Culture. NY, 1996. P. 8.

development of the personality capable to read, analyze the media text, engage in media arts and to learn new knowledge through the media, etc.»³

The modern media culture is, first of all, bound with the intensive development of audiovisual (audio and visual) mass communication media (digital movies, satellite TV, multimedia, mobile communication, computer channels, Internet, etc.), which provide individuals with an opportunity of interactive communication with the screen both to realize the purpose of their creative ideas by taking advantage of a «virtual world» and to cognize the «other.»

Media culture has unique role in society — «to be an intermediary between the person and society, government and society, between countries and continents, performing a number of social functions: information, communication, regulatory, ideological, relaxation, aesthetic, integration and creative, etc.»⁴

In modern Russia, where more than a quarter of a century, there has been a process of social modernization, the questions of media-institutes formation and the impact of media culture on the public mind are paramount⁵.

Studying the system of media culture functioning and the specificity of its impact, we cannot ignore such field of investigation as semiotics (from the Greek semeiotike — a sign) — the science on language, which has become one of the most important discoveries of the XX-th century.

The subject of semiotics is any object that can be considered a language. «Language — is a sign system, by means of which the human interaction is performed at various levels, including thinking, storage and transmission of information, etc.» — that is the interpretation of modern social philosophy⁶.

³ Kirillova N. B. Media Environment of the Russian Modernization. Moscow, 2005. P. 8.

⁴ Kirillova N. B. Media Culture: Theory, History, Practice. Moscow, 2008. P. 46.

⁵ Kirillova N. B. Media Culture: from the Modern to the Postmodern Era. Moscow, 2006. P. 52–55.

⁶ Social Philosophy. Dictionary / comp. and ed. V. E. Kemerov and T. H. Kerimov. Moscow, 2003. P. 548.

At the root of semiotics there are works of philosophers of the early XX century Charles Peirce⁷ and Ferdinand de Saussure⁸, the first who explored the nature of language that has resulted in a new scientific discipline studying all sign systems.

As an independent science, semiotics emerged in the mid XX century at the intersection of structural linguistics, cybernetics and information theory: it was a period when the means of mass communication, particularly the press, radio, cinema and television intensely developed.

A great contribution to the development of the sign systems of culture has been made by many foreign and Russian researchers: R. Arnheim, A. Bazin, Roland Barthes, M. Bakhtin, V. Bibler, Jean Baudrillard, L. Vygotsky, Claude Levi-Strauss, Yu. Lotman, J. Kristeva, Yu. Tynyanov, Umberto Eco, R. Jacobson, M. Yampolsky, et al.

From the information and semiotic point of view media culture has three main aspects: as a system of artifacts (from the Latin *arte* — artificial and *factus* — done), as a system of symbols and signs. And «any system that served the purpose of communication, — stated Yu. Lotman — can be defined as language.» Applying the methods of linguistics in the study of the language of art, Lotman, as it is known, has proved that «any cultural phenomena should be seen as texts, containing information and meaning»⁹.

Since Lotman's «text» is the polysemantic notion, from the point of view of modern media culture we mean not only the written report (book, newspaper or journal article), but also any information carrier: film, television or a movie, TV show or music video, web site, etc.

Mediatext had its way of evolution as the whole system of mass communications. So, G.M. McLuhan, one of the pioneers of mediatheory in the history of human civilization and therefore in the history of media culture distinguishes four epochs: 1) preliterate era of barbarism and 2) millennium of phonetic writing and 3) «Gutenberg galaxy» — five hundred

⁷ *Peirce Ch. S.* In: *Buchler Philosophical Writings of Peirce*. NY, 1955. Publications.

⁸ *Saussure F. de.* *Cours de Linguistique generale*. P. 1960.

⁹ *Lotman Yu. M.* *About Art*. St. Petersburg, 1994. P. 19.

years of printing technology and 4) «Marconi Galaxy» — modern electronic civilization¹⁰.

The fifth item in the list is to add a «Galaxy Online» (the definition of the American sociologist M. Castells)¹¹.

Looking back, we can assume that the new media emerged each time as a way to implement two important human needs: they promised greater freedom of choice and freedom of interaction in the human world.

That is, the media were invented and improved to deliver more diverse information to mass, spatially disperse audience, therefore their products is seen as a phenomenon of mass culture, «amusement» (a term of S. Eisenstein), or «mass pleasure»¹².

The need for mass translation of emotional meanings to life has enlivened them and this task is now carried out effectively by them.

Thus, the specificity of media culture is signs and aggregates of signs («texts»), in which the social information, i.e. content, meaning and sense, «is encrypted». Therefore, to understand one or another cultural phenomenon means to «read» its invisible subjective meaning. Only the meaningful text becomes a fact of culture¹³.

According to the study of Bakhtin, the text may be ideological, but only when it has a basis: the “unity of consciousness» and the unity of “speaking I», which guarantee the truth of one or another ideology. Thus, according to Bakhtin’s follower in linguistics and semiotics Yu. Kristeva, «Bakhtin outlines the crucial line between ideology and text.» However, in her own opinion, «the text (polyphonic) has no proper ideology, because it does not have a subject (ideological). This is a special system, a platform, where different ideologies come to exsanguinate each other in confrontation»¹⁴.

¹⁰ *McLuhan M.* The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Toronto, 2002.

¹¹ *Castells M.* The Internet Galaxy. Reflections on the Internet, Business and Society. Oxford UP. 2001.

¹² *Savchuk V.* Conversion of Art. St. Petersburg, 2001. P. 13.

¹³ *Kirillova N. B.* Medialogy as a Synthesis of Science. Moscow, 2012. P. 39.

¹⁴ *Kristeva J.* Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. Critique, 1967. P. 239.

To correlate text and reality Kristeva offers such an imperative The «expressed and communicated meaning of the text (called «structured phenotext») pronounces and represents a revolutionary action, which is produced by «signification», provided its equivalent at the stage of social reality.» Hence there is the conclusion: «Therefore the text takes on a dual place in the reality that generates it — in a matter of language and social history...»¹⁵.

In general, the works by Yu. Kristeva on semanalysis became a sensation some time ago because she introduced the term «intertextuality» in semiotics that was the key to post-modern aesthetics, meaning special dialogic and even polylogical relationship of texts that are constructed as a mosaic of citates.

In other words, the texts of media culture «codifying reality» conserve social memory. At that each group of media types has its own system of signs¹⁶.

To start, let's define a «sign.» Modern social philosophy interprets it as follows. «Sign is a object that serves for replacement and presentation of another object (property or relation) and used for storing, processing and transmitting the message. Sign is an inter-subjective intermediary, the structure-mediator in society»¹⁷.

But for a sign system to function, you need a code — «designation of set of rules or constraints providing the activity. The code should be clear to all participants of the communication process and therefore it has a conventional character.»

There is a definite difference between the written, auditory, visually and audio-visual sign systems.

The fundamental principle here is writing, the system for recording the signs of natural language, spoken language. The invention of iconic systems of recording is one of the greatest achievements of human thought. A particularly important role in the history of culture was played by the emergence and development of written language. This fact has given

¹⁵ *Kristeva J.* Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. P. 239.

¹⁶ *Kirillova N. B.* Medialogy as a Synthesis of Science. 2012. P. 41.

¹⁷ Social Philosophy: Dictionary. P. 147.

humanity the opportunity to come out of the primitive state, having paved the way for further development of science, technology, the arts, law, etc.

In ancient times the writing seemed a gift to people of higher celestial powers, the first brick, bedrock, «... In the beginning there was the Word and the Word belonged to the God and the Word was God...,» this is how the Gospel of John begins.

The origin of writing was the so-called «subject letter» that appeared already in a primitive society using objects to pass messages (for example, an olive branch as a sign of peace.) Such methods of communication were sometimes used later as well. However, this is only the pre-history of writing. The first stage of its history was pictography (recording by pictorial symbols). The next stage was ideographic script, in which the pictures become more and more simplified and schematic in character (characters). And finally, the third stage is alphabetic coding, which uses a relatively small set of graphic signs, meaning not words, but the sounds of speech that constitute these words. Music recording — musical notation developed analogously.

The emergence and development of writing creates fundamentally new possibilities for cultural progress. In a narrow classical sense writing involves breaking up the flow of speech into words, sounds and letters. Moreover, the letter is a basic sign of writing. Recording provides the ability to continuously increase the vocabulary of a language. Qualitatively new ways of processing, perception and communication become possible.

The creation and consolidation of language norms slows the pace of historical change of language that expands its communicative possibilities.

The amount of information circulating in the society increases immeasurably. Unwritten languages could only provide a transfer of the amount of knowledge that has been stored in folklore — myths, oral epics and proverbs. This volume was limited by the abilities of memory of an individual acting as a priest or a storyteller. Writing allows

the society to broadcast information, the amount of which is much greater than the amount of an individual's memory. There are libraries that act as a repository of knowledge and make it available for future generations. The time and spatial boundaries of communication are removed: communication between people who live at great distances from each other and in different historical times become possible. This allowed learning a lot about the life of peoples who disappeared long ago — the ancient Egyptians, Hittites, the Incas, to restore the Roman system of law a few centuries after the fall of the Roman Empire and to form the basis of European jurisprudence.

Due to the writing the quality of information stored in the society changes. The writing enables capturing and storing it. This opens up opportunities for the development of creativity, specialization of intellectual efforts of its members in the directions that go beyond the generally accepted views and interests.

Writing opened the way for the replication of texts — typography and it in turn became the condition for the preservation of linguistic traditions and continuity of culture.

In the history of philosophy, however, there are different points of view on the writing and character. The ancient Greek philosophers, such as Plato, Aristotle underestimated the function of writing, interpreting it as a service component of language. Saussure excluded writing from the scope of linguistics as a phenomenon of external representation.

According to the concept of French philosopher Jacques Derrida, «the said words are the symbols of mental experience, while the written symbols are only the symbols of spoken words»¹⁸.

Generally in the postmodern maxima of J. Derrida expressed in his «Positions» and other works, a letter, sensual inscription has always been considered by the Western tradition as the body and matter external to the spirit, breath, verb and logos. The essence of Derrida's concept is as follows. Between the man and the truth there is a very significant series of intermediaries mainly

¹⁸ Derrida J. Position. Chicago, 1981. P. 37.

in the sphere of language. And hence the great sign (oral and written) is «the sign of language», «a track of a track», «intermediary link» in the endless chain of references. And again: «The era of the sign in essence is theological and therefore it may never end»¹⁹.

In the study of communication it is necessary to make a distinction between homogenous messages based on the combination of different sign systems. Writing is an important way to transpose the speech in a different environment.

The text in linguistics acts as a sequence of word characters that form the message. As it is known in the artistic text according to Yu. Lotman, there are five functions: 1) a message from the information carrier to the subject, 2) a collective memory capable of continuous replenishment and 3) communication of the reader with himself thereby the text actualizes some personal aspects and 4) the text becomes an interlocutor, 5) communication between the text and cultural context²⁰.

Written language has a trend to develop its own structural properties. This allowed Yu. Kristeva to look «beyond the language,» to identify the «preverbal» level of existence of the subject, where the unconscious is dominating undividedly and to go to the destruction of the monolithic institutes of sign, displacing their own interests from linguistics and semiotics to «semanalysis.»

According to Kristeva, the text needs to be «dynamised» and differentiated and the border between «genotext» and «phenotext» that relate to each other as the surface and depth, as the symbolism and the formula should be indicated. In other words, the «genotext is the process of signification, structuring, etc. and phenotext is a structure that obeys the rules of communication and presupposes both a subject of enunciation and its destination»²¹

Various types of relations between the signifier (perceived) and the signified (implied) remain the obligatory starting point of any classification of iconic structures.

¹⁹ *Derrida J.* 1981. Position. P. 39–41.

²⁰ *Lotman Yu. M.* About Art. P. 67–87.

²¹ *Kristeva J.* Recherches pour une semanalyse. P.

There is a dramatic difference between the auditory (hearing) and visual (visual) media. In the first systems, including radio, record player, tape recorder, CD-Roms, etc., as the structural factors sound, speech, music, vocals are brought to the foreground; here an important factor is the time acting in two dimensions — consistency and simultaneity. Structuring of the second systems (visual) is associated with the space. At that in the traditional visual arts (painting, drawing, poster) the iconic sign systems dominate.

Screen (audiovisual) media culture reproducing reality is associated with “photogeny» (a term of the French explorer Louis Delluc) and with the aesthetics of the frame. This is the feature not only of the photography, but also of the most effective means of audiovisual communication (film, TV, video, animation, computer graphics, Internet, etc.).

«There is a process of integration, synthesis and all the preceding sign systems, conditioned also by the fact that the new forms of media culture are the product of technological progress. Their sign system is influenced by the general laws of development of technical culture associated with technique of reality shooting. On this basis the «second vision — the new type of creative thinking that integrates voice and visual form is formed»²².

While in the written culture the basis of the sign system is the letter and word, in audiovisual culture «the first brick» is the frame.

Depending on how the «inclusion» in a «stream of events» is performed by the photographic method of reproduction you can distinguish between the photographic, cinematic and television forms of the culture of a frame.

Photographic Culture of the Frame is associated with the photo frame (still picture), transmitting the immediate impression from the actual event.

The Cinematographic Culture of the Frame uses the frame as a «cell of montage» (S. Eisenstein), which not only gives immediate impression from the event, but also discovers its meaning.

²² Kirillova N. B. Media Culture: Theory, History, Practice. Moscow, 2008. P. 44.

The Television Culture of the Frame is associated with the use of the frame when the viewer is directly included in the «stream of events» and sees it from «inside»²³.

Understanding of the potential of imaginative film frame was associated primarily with the understanding of the frame not as an element of montage, but its cell. Eventually this led to the formation of a new way of creative thinking that was the most adequate to the new vision of reality, propagated through the use of aesthetics of instant photo frame. Not accidentally S. Eisenstein and V. Pudovkin saw that technical «primary phenomenon» in the photographic method of reality reproduction on which basis the poetics of cinema appeared and turned to the face of time and history capable to help viewers to learn how to «think dialectically»²⁴, that is to analyze “the recorded time»²⁵.

There is no need to say that the use of a picturesque potential of a film frame and the development of ideas about the montage as a way of thinking of the film artists has revolutionized the entire poetics of cinematograph. This is well known. For us it is important to emphasize that all this led to the discovery of the fundamental laws of cinematographic creation, that allowed us not only to deeply understand the nature of this new art, but also its inextricable link with the traditions of the world classics that found its concrete expression in the brilliant characterization of montage by S. Eisenstein: «... the exact split of excited emotional speech»²⁶.

As for television, along with the active use of specific picturesque television frame it becomes increasingly clear that the reporting, which for a long time was considered only as a particular method of photography (i.e., purely technologically), or as a genre, that has become widespread in journalism, photography and cinematographic journalism and occupies some interim position between the realms of

²³ Kirillova N. B., N. F. Khilko. Audio-visual Culture. Dictionary of Terms and Concepts. Yekaterinburg, 2011. P. 63–64.

²⁴ Eisenstein S. M. Sel. Articles. Moscow, 1956. P. 199.

²⁵ Tarkovskiy A. Engraved Time // Screen Culture. Theoretical Issues: Coll. Articles / ed. K. E. Razlogov. St. Petersburg, 2012. P. 177–205.

²⁶ Eisenstein S. M. Coll. Articles. Moscow, 1956. P. 199.

fiction and non-fiction — and at the same time a special form of aesthetic speech and «reporting» is a specific form of tele-language. It is in the reporting as an «effect of being» where the peculiarity of photo-vision and montage thinking of television is realized.

So on the basis of screen technologies (snapshots, montage, reporting, effect of being) a new aesthetics of photography, film-and television creativity appears and the new form of media culture — the «culture of frame», which has become the foundation of the newest mediasystems: computer technologies and advanced media systems: computer technology, online TV, media art, etc.

As for the analysis of the language of the new screen culture, its characteristics are given in many of the works of R. Arnheim, A. Bazin, W. Benjamin H. Krakauer, G.M. McLuhan, J. Derrida, J. Deleuze, E. Weitzman, N. Kirillova,

G. Pondopulo, K. Razlogova, M. Yampolsky, as well as classics of filmmaking both Russian (S. Eisenstein, V. Pudovkin, A. Tarkovsky) and foreign (M. Antonioni, I. Bergman, F. Fellini, etc.).

The essence of many thoughts is as follows.

Since aesthetics of screen media is developing on a unified framework, which is the culture of frame, just similarly the language of photography, film and television (with all the formal difference between each of the three forms) has common features.

Unlike those linguistic forms that are used in the classical art (they do not have a common ground, they are local), the language is universal frame. Frame not only can be photographic, film or television, but at the same time can serve as an iconic, symbolic and verbal sign, without being identical to any of them. As it is the frame is formal, i.e. it does not have any specific image content, which enables using the language of the frame, not only in art but also in science, media-pedagogy and other disciplines²⁷.

²⁷ Kirillova N. B. Medialogy as a Synthesis of Science. 2012. P. 48.

Of course, the sign universality of the frame is widely used in photography, film and television work, where it is imparted with features of the artistic image, the dramatic scenes, figurative element of the story and yet, for all these transformations, it keeps the moment, which is absent and cannot be «an artistic picture» created by the language of traditional arts. This is what is called event, visuality, «the rehabilitation of the physical reality»²⁸ and what distinguishes the screen media culture that is based on a synthesis of technique and creative work, from the classical culture.

That's why learning a language of different media, its history and transformation, the impact on the process of socialization of personality is one of the main challenges of modern cultural studies and media pedagogics.

²⁸ *Kracauer S. Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. NJ, 1997.*

4.6. МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

Публикуется по:

Вопросы культурологии. 2016. № 10. С. 57–61.

Введение

Вопрос о том, что такое медиаобразование, в чем его сущность и характерные особенности, стал в последние 20–25 лет одним из самых актуальных и дискуссионных в отечественной гуманитарной науке.

Известно, что ЮНЕСКО еще в 1980-е годы рассматривало медиаобразование как приоритетное направление педагогики, а информационный фактор — ведущим в процессе обучения подростков и молодежи в школе среднего и высшего звена: «Под медиаобразованием (media edication) следует понимать обучение теории и практическим умениям для овладения современными средствами массовой коммуникации, рассматриваемыми как часть специфической, автономной области знаний в педагогической теории и практике»¹.

«Центральная и объединяющая концепция медиаобразования — репрезентация (representation). Медиа не отражают реальность, а репрезентуют, т. е. представляют ее. Главная цель медиаобразования — «денатурализация» медиа. Медиаобразование в первую очередь — исследовательский процесс»².

Такова точка зрения известного британского медиапедагога Л. Мастермана.

В международной энциклопедии социальных и гуманитарных наук констатируется: «Медиаобразование — это изучение медиа, которое отличается от обучения с помощью медиа. Медиаобразование связано одновременно с познанием того, как создаются и распространяются медиатексты, так и с развитием аналитических способностей аудитории для интерпретации и оценки их содер-

¹ Media Edication. Paris, 1984. С. 8.

² Мастерман Л. Обучение языку средств массовой информации // Специалист. 1993. № 4. С. 22–23.

жания, тогда как изучение медиа (media studies) обычно связывается с практической работой по созданию медиатекстов. Как медиаобразование (media edication), так и изучение медиа (media studies) направлены на достижение целей медиаграмотности (media literacy)»³.

Конечно, задачи медиаобразования могут меняться в зависимости от возраста аудитории, от теоретической базы медиаобразования и т. д., однако практика показывает, что большинство медиапедагогов четко выделяет следующие важные цели:

- обучение аудитории теории и истории медиакультуры;
- обучение аудитории декодированию медиатекстов;
- развитие способностей личности к эстетическому восприятию и оценке медиатекстов;
- развитие коммуникативных способностей личности;
- обучение аудитории творческому самовыражению с помощью новых медиа⁴.

Учитывая, что медиаобразование — это комплексный процесс социально-психологического взаимодействия (диалога) медиапедагога и реципиента, можно дать и такое определение цели медиаобразования, которое предложил известный российский исследователь А. В. Шариков: «Медиаобразование — это процесс формирования у человека культуры медиатизированной социальной коммуникации»⁵.

Концепции медиаобразования в контексте прикладной культурологии

Анализ теории и практики медиаобразования (отечественного и зарубежного) доказывает, что в мире нет единой теоретической концепции, связанной с

³ International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, 2001. С. 94.

⁴ Федоров А. В., Новикова А. А., Чельшова И. В., Каруна И. А. Медиаграмотность будущих педагогов в свете модернизации образовательного процесса в России. Таганрог, 2004. С. 26.

⁵ Шариков А. В. Так что же такое медиаобразование? // Медиаобразование. 2005. № 2. С. 78–79.

данным понятием. Опыт, накопленный Российской ассоциацией кинообразования и медиапедагогике (президент — А. В. Федоров, доктор педагогических наук, профессор) и отраженный в работах представителей разных гуманитарных школ и направлений (Баранова О. А., Вартановой Е. Н., Засурского Я. Н., Каруны И. А., Кирилловой Н. Б., Короченского А. П., Лозовского Б. Н., Новиковой А. А., Пензина С. Н., Усова Ю. Н., Федорова А. В., Хилько Н. Ф., Чельшиевой И. В., Шарикова А. В., Шлыковой О. В. и др.) дает возможность выделить концептуальные основы в сфере медиаобразования как структуры прикладной культурологии.

1) Медиаобразование как культурологическая концепция.

В качестве содержания медиаобразования здесь выступают ключевые термины и категории (их 6), которые являются достаточно универсальными: «медиафера», «медиапространство», «медиасреда», «медиа семиотика», «медиа текст», «медиа технологии»; здесь же разговор идет о таких понятиях, как «тип медиа культуры»: печатная, электронная, визуальная, аудиовизуальная и т. д. В вопросах репрезентации медиа в центре внимания — жанры медиатекста (в зависимости от вида медиа): аналитическая статья, репортаж, очерк, интервью, фотопортрет, фотоколлаж, ток-шоу, историческая драма, комедия, мелодрама, экранная сага (о кино и тележанрах) и т. д.

На эту концепцию медиаобразования (она распространена в Великобритании, Канаде, Франции и в России) серьезное влияние оказали идеи канадского социолога Г. М. Маклюэна, который является одним из первых теоретиков медиа культуры, доказавшим следующее:

- медиа воссоздают реальность;
- все медиатексты являются результатом целенаправленного конструирования;
- форма и содержание в медиатексте тесно связаны, хотя у каждого вида медиа свой язык и способы кодирования реальности;
- все медиа имеют социально-культурное значение;

— основа всех медиа — передача идеологической и ценностной информации («Медиа — есть сообщение»)⁶.

2) Медиаобразование как социокультурная концепция.

Теоретической базой здесь является синтез культурологической (цель медиаобразования — формирования медиакультуры личности) и социологической (осознания значимости социальной роли медиа). Основные положения данной концепции изложены А. В. Шариковым: 1) развитие медиа закономерно приводит к необходимости возникновения специального образования в каждой гуманитарной сфере; 2) учитывая массовость медийной аудитории, у профессионалов (в первую очередь, преподавателей специальных медиадисциплин) возникает потребность обучать более широкие слои населения языку медиа; 3) эта тенденция усиливается в связи с тем, что общество осознает все более сильное влияние медиа на личность, что порождает осмысление социальной роли медиа и дальнейшее развитие медиаобразовательного процесса⁷.

3) Семиотическая концепция медиаобразования.

Она опирается на труды таких известных теоретиков культуры, как М. Бахтин, Р. Барт, Ю. Лотман, Ю. Кристева, В. Библер, М. Ямпольский и др.

Ее цель — помочь аудитории «читать» медиатекст. Основным содержанием медиаобразования становятся «коды» и «грамматика» медиатекста, то есть язык медиа, а стратегией обучения — декодирование медиатекста, описание его содержания, ассоциаций, особенностей языка и т. д.

Материалом для семиотического анализа способны стать разнообразная «продукция» медиакультуры: книги, журналы, статьи, фильмы, теле- и радиoprogramмы, фото, компьютерная графика, сайты Интернета и др. Анализ семиотической концепции медиаобразования доказывает, что она является полной противополож-

⁶ См.: Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М. — Жуковский, 2003.

⁷ См.: Шариков А. В. Медиаобразование: мировой и отечественный опыт. М., 1990. С. 60.

ностью идеологической, ибо акцентирует внимание на специфике языка медиакультуры, а не политического или социального смысла медиатекста.

4) *Эстетическая концепция медиаобразования.*

Ее сторонниками являются многие ведущие медиапедагоги России. В этом направлении шел процесс кинообразования в школе и вузе на протяжении 1920—1980-х годов.

Теоретическая основа здесь во многом совпадает с культурологической концепцией медиаобразования. Однако главная цель медиаобразования видится в том, чтобы помочь аудитории понимать основные законы создания и язык медиатекстов, имеющих прямое отношение к искусству, развить эстетическое восприятие и вкус, способность к квалифицированному художественному анализу. Вот почему основное содержание медиаобразования направлено на изучение специфики медиакультуры, авторского мира создателя медиатекста, историю медиакультуры (кино, телевидения, видео, системы мультимедиа и др.).

Эстетическая теория медиаобразования была популярной и на Западе в 1960—1970-е годы, в эпоху расцвета «авторского кинематографа». Сегодня очевидно, что художественная сфера медиа — не самая важная в современном мире. Поэтому медиатекст надо оценивать не только с точки зрения эстетической, но и с точки зрения этической, социальной и т. д.

5) *«Практическая» концепция медиаобразования или Media studies.*

Здесь главное — изучение медиатехнологий, повышенное внимание к формированию практических умений в использовании разных медиасредств для создания собственных медиатекстов.

В той или иной степени каждая из рассмотренных концепций направлена не только на развитие медиаграмотности аудитории, но и на формирование медиакультуры личности, включающей в себя «культуру производства, передачи информации и культуру ее восприятия», она также является «показателем уровня раз-

вития личности, способной “читать”, анализировать и оценивать медиатекст, заниматься медиаторством, усваивать новые знания посредством медиа и т. д.»⁸

«Media studies» в системе подготовки менеджера сферы культуры

Итак, основная задача медиаобразования — подготовить новое поколение к жизни в условиях цифровой революции, к восприятию различной информации, научить человека понимать ее, осознавать специфику ее воздействия, овладевать способами общения на основе невербальных форм коммуникации с помощью технических средств и современных ИКТ — информационно-коммуникационных технологий.

Теоретические и практические вопросы медиаобразования уже давно в центре внимания педагогов и студентов факультета искусствоведения и культурологии Уральского государственного университета им. А. М. Горького (ныне Уральский федеральный университет им. Б. Н. Ельцина).

Проблемы аудиовизуальных коммуникаций и медиатехнологий разрабатываются на кафедре культурологии и социально-культурной деятельности в научном и учебно-методическом аспектах с 2000 года, когда в учебном процессе кафедры появились специализации «Межкультурные коммуникации» и «Менеджмент культуры», и студенты начали изучать специфику современной системы управления, маркетинг и предпринимательство в социально-культурной сфере, рекламные технологии и аудиовизуальный бизнес.

В 2005 году в учебную программу СКД была введена дисциплина «Медиакультура и основы медиаменеджмента», а студенты-культурологи стали изучать предмет «Культура массовых коммуникаций».

В 2006 году на основе гранта Президента Российской Федерации был создан Уральский научно-мето-

⁸ Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. М., 2008. С. 18.

дический центр медиакультуры и медиаобразования как совместный проект общественного Института региональной политики и факультета искусствоведения и культурологии УрГУ.

В том же году Центр совместно с Российским институтом культурологии провел на базе УрГУ Всероссийскую научно-практическую конференцию «Экранная культура в современном медиапространстве: методология, технологии, практики», по итогам которой был выпущен сборник статей и методических материалов⁹, а в июле 2007 года Международную научную конференцию «Судьба России: вектор перемен» (совместно с Уральским центром Б. Н. Ельцина), где одной из ведущих и многочисленных стала секция «Медиакультура новой России», по итогам работы которой был выпущен сборник научных материалов¹⁰.

В настоящее время Институт гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. Б. Н. Ельцина (как преемник УрГУ) готовит не только бакалавров и магистров-культурологов, но и менеджеров социально-культурной деятельности.

В 2010 году была открыта магистратура по направлению 071400 «Социально-культурная деятельность». И если первой программой магистратуры стали «Технологии толерантности в социально-культурной сфере», то вторая программа магистерской подготовки была ориентирована на «Аудиовизуальные коммуникации и медиатехнологии в социально-культурной деятельности».

Актуальность данной программы связана с потребностью подготовки квалифицированных специалистов для управления аудиовизуальной сферой культуры с учетом современных медиатехнологий, в условиях глобального медиапространства, когда идет процесс социальной модернизации, без которого невозможно формирование основ гражданского общества.

⁹ Экранная культура в современном медиапространстве : сб. материалов науч.-практ. конф. / под ред. Н. Б. Кирилловой. Екатеринбург, 2006.

¹⁰ Медиакультура новой России / под ред. Н. Б. Кирилловой. М. — Екатеринбург, 2007.

Программа ориентирует магистров на научно-исследовательскую, научно-педагогическую, проектную, технологическую, организаторскую деятельность инновационного типа.

Особенностью программы «Аудиовизуальные коммуникации и медиатехнологии» является сочетание научно-теоретической подготовки специалиста в сфере аудиовизуальной культуры и аудиовизуальных коммуникаций и практического освоения новейших медиатехнологий, основанных на компьютерно-технологических процессах, обучении профессионально-педагогических кадров для системы менеджмента социально-культурной сферы.

В рамках данной образовательной программы рассматриваются актуальные проблемы коммуникалистики, история и методология аудиовизуальной культуры, компьютерные технологии в социально-культурной деятельности; изучается медиаполитика государства и ее роль в трансформации социально-культурной сферы России, Международное информационное право и законодательство РФ в сфере медиатехнологий, аудиовизуальная документация, используемая в социокультурной деятельности, фото-, кино- и телеархивы, продюсирование, рекламные технологии и аудиовизуальный бизнес.

Отдельную тему в программе представляют различные формы самостоятельной активности и профессионального творчества в аудиовизуальной сфере: анализируются произведения аудиовизуальных искусств, теле- и радиопрограммы, пишутся статьи, эссе, снимаются короткометражные фильмы и видеоклипы, готовятся обучающие программы для школьников и студентов колледжей, открываются сайты, блоги в Интернете и т. д.

Сферами профессиональной деятельности магистров социально-культурной деятельности, освоивших программу «Аудиовизуальные коммуникации и медиатехнологии», являются:

- управленческая деятельность в социально-культурной и аудиовизуальной сферах;
- научная и педагогическая деятельность;
- работа в качестве менеджеров в социально-культурной сфере;
- продюсирование специальных проектов в СКД;
- фестивальный менеджмент;
- работа в качестве эксперта-аналитика современного арт-рынка.

Программа магистерской подготовки «Аудиовизуальные коммуникации и медиатехнологии в СКД» является межкафедральной и представляет интерес не только для культурологов и искусствоведов, но и для журналистов, историков, филологов, экономистов.

4.7. STATE MEDIA POLICY AS CATALYST OF RUSSIAN MODERNIZATION PROCESS

Публикуется по:

*European Journal of Science and Theology. 2014. № 10 (6).
P. 155–161.*

Introduction

Last three decades, from the beginning of ‘glasnost’ and ‘perestroika’, scientists (historians, sociologists, politologists, culturologists, philosophers) have been forecasting the processes of further development of Russia in the third millennium and thinking about the ways of its modernization (transformation) meaning “*complex mainly evolutionary transformation of society as social and cultural system — of its type and with a specific historical form*”¹.

Modernization is viewed at the same time as a shift from „closed society to open society’ or its’ greater openness by differentiation of the society structure and making it more complex. This shift significantly widens the freedom of choice and responsibility of subjects in accordance with the complication of personality and growth of its requirements. In short, modernization is viewed as a phenomenon of civilization scope, as global phenomenon of the global history.

Research method

Study of modernization processes in Russian history includes such important dimensions as continuity and gaps in social and cultural dynamics, specifics of transitional periods, patterns and accidents in the course of reformation, their alternative character, etc.

The growth of social contradictions, the instable character of country development in certain periods should be accounted for in the analysis of all these problems and it requires constant renewal of methodological approaches

¹ *Frolov I. T. Russian civilization: ethnic and cultural and spiritual dimensions. Moscow, 2001.*

to research. One of them is related to synergetics — a fundamental concept that is the core of modern scientific world view.

Scientific discoveries of two Nobel winners in Natural science — I. Prigozhin (Belgian physicist and philosopher of Russian origin) and H. Haken, (German physicist specialized in lasers) were important for this approach. It was Haken who proposed the name synergetics (from Greek synergeia — common, agreed action) for the new sphere of interdisciplinary research in 1970. The theory of I. Prigozhin is presented in his book ‘Order out of chaos. Man’s new dialog with nature’ (written with I. Stengers) and provides the methodological foundation and analytical tools to research of transitional processes (including social and cultural situation in Russia in the turn of XXI century), alternatives of development in different sciences including History, Culturology, Politology, Sociology and Philosophy. According to I. Prigozhin “we have arrived to the end of the idea of classical rationality by pressing on the scheme of a linear process as the history law”².

As a result, different scientists including known culturologists, became to appeal to interdisciplinary research in liberal sciences that prove some the statements of synergetics³.

Y. Lotman made significant contribution to development of synergetic approach applying it to the methodology of historical and cultural research. He associated the main ideas of this approach with methodological approaches of I. Prigozhin school of thought that shift the focus in researched from the gradual evolution of the processes to the explosive character of development. It was stressed in one of the last monograph of Y. Lotman ‘Culture and explosion’⁴.

This component of Y. Lotman’s works may be linked not only with the problem of ‘the freedom of choice’ but with the

² *Prigozhin I., Stengers I.* Order out of chaos. Man’s new dialog with nature. Moscow, 1986.

³ *Kagan M.* Synthetic paradygm — dialectics of general and special in cognition of different spheres of being. Synthetic paradygm: non linear thinking in science and arts. Moscow, 2002. P. 28–50.

⁴ *Lotman Y. M.* Culture and explosion. Moscow, 1992.

organic adoption of spiritual experience accumulated by the Russian culture.

A. Akhiezer's approach is the most acceptable for the Russian situation on modernization concept. He putted together cultural anthropology with sociology. The problem is that in the Western tradition of Sociology the 'norm' concept exists and the concepts of 'secondary' modernization are oriented on understanding the transition from 'traditional' societies to 'modern' societies as bringing of the immature retarded sample to the known 'norm'⁵.

It is known that these concepts allowed defining the process of modernization itself as 'globalization', 'westernization', 'Europeization', etc.

Akhiezer's theory applied to modernization allows revealing the cultural content of social processes, transition of culture (samples, values, norms) into social action, in action as realization of cultural senses. In Akhiezer's theory modernization is not only a "process of integral renewal of society, an attempt to travel from Traditional supercivilization to the Liberal one" but also a "response to the challenge of disorganization of mankind as a result of social and cultural split of the world that requires development of pluralistic, dialog, humanistic elements in each culture essential for man's living on Earth"⁶.

Unlike numerous researches of social and cultural modernization problems that follows traditions of M. Weber⁷ and A. Toynbee⁸.

A. Akhiezer pays almost no attention to religion and its role. Author put on the top the dynamic of moral systems and orientations as one on the foundations of mass activity of people. It is reasonable also for the research on the role of new media as catalyst of social and cultural modernization in Russia at the turn of XXI century, when Orthodoxy became

⁵ *Akhiezer A. S.* Russia: critics of historical experience, Sibirskii hronograf, Novosibirsk, 1998.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Weber M.* Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. New York, 2002.

⁸ *Toynbee A. J.* Study of History. London. 1946. Vol. 5.

not only abstract high value but real content of 'personality' culture (i.e. the extent of spiritual development, belief, thinking, behaviour, etc.).

A. Akhiezer analyses situations and relations emerging in society from the point of view of subjects participating in them. He is interested in motives that people follows, communication processes themselves that result in forming of the philosophy of dialog, harmonization of relations between cultures.

One of the most important methods of social and cultural processes study actively used by A. Akhiezer is 'interpretation as an instrument of integration'. It means that a "new idea or concept is never being accepted by mass consciousness without its interpretation". According to A. Akhiezer the way out is the dialog between subjects⁹, for example between the person and authorities.

Analysis of media environment of Russian modernization, as the author thinks, presupposes also the study of the dialog of cultures, cultural pluralism at global geopolitical level because Russia in the turn of XXI century became the structural component of the global information space¹⁰.

In Russian and foreign science, is popular the relatively polemical opinion that Russia has lived through the period of 'post-modern revolution' that was related to the necessity of "making... a leap to a higher technological level, to information and computer technologies"¹¹.

British scientist Z. Bauman was the first to use in scientific speech the term post-modern revolution. He stressed that "post-modern challenge became extremely effective in speeding up the crash of communism and the triumph of anti-communist revolution..."¹².

It should be stressed that 'post-modern revolution' has changed economic foundation of society, the character of social and cultural environment, its spiritual and

⁹ Akhiezer A. S. Russia: critics of historical experience, 1998. P. 210–211.

¹⁰ Kirillova N. Media environment of Russian modernization. Moscow, 2005.

¹¹ Bauman Z. A Post-Modern Revolution? From a One-Party State to Democracy: Transition in Eastern Europe. Amsterdam. 1993. P. 3–20.

¹² Ibid. P. 15.

psychological atmosphere. Stereotypes of the former ideology crashed down and the process of forming new social relations, values and institutions started under the influence of democratization, realization of civil rights and freedoms became possible.

State's media policy plays the most important integrating role that promotes forming new media environment of Russian modernization. Forming of the common information space of Russia, intensive development of mass-media (first of all electronic: cable and satellite TV, video, digital films and photographs, computer channels, Internet, multimedia, mobile phones, etc.) became the catalyst of many social processes that affected political and economic development of society, becoming an influential factor of the transition period.

Social, cultural and media environment of man's life have changed. Social and cultural environment is a category that fixed "external reality on the borderline of developed and undeveloped world"¹³.

Media environment is what surrounds us every day. "It is the total of efforts media culture functions in the context of the sphere that link a man with the outer world via mass communication: informs; entertains; popularizes this or that moral and aesthetic values; makes ideological, economical or organizational effect on assessments, opinions and behaviour of people. In short, it affects social consciousness"¹⁴.

Active effect of media environment in Russia began in the period of 'glasnost and perestroika'. One may wonder the visionary talent of Michail Gorbachev who gave mass-media the leading role as the instrument of conviction when he started to realize political, social and economic reformations. The atmosphere of 'glasnost' undoubtedly loosen the bondage of control of the Communist Party and allowed first print media and later electronic media going in the direction of intellectual diversity and free expression. It is not the guilt but a tragedy of Gorbachev

¹³ *Akhiezer A. S.* Russia: critics of historical experience. P. 488.

¹⁴ *Kirillova N.* Media environment of Russian modernization. P. 63.

that he wanted to keep although ‘modernized’ old system of Communist Party’s management by moving communist ideology gradually to the course of social democracy.

The history had decided by its own. The more society became aware of the truth hid by official propaganda the looser was the unity of the USSR, the lower was the prestige of the Communist Party of the Soviet Union and it was impossible to ‘reanimate’ it. In August 1991, during the days of putsch of conservative forces, Russian society faced the question of Hamlet “To be or not to be?”... The alternative was to go back to totalitarian system or to move by the course of democracy.

Media played a decisive role in solving this problem. Although putschists closed all channels ‘disloyal’ to them, the effect of global space (computer channels, e-mail, Internet) gave its results. Correspondents of leading TV and radio channels (BBC, CNN and others) provided live reporting of events in Moscow. Media had created the image of the new Russian leader Boris Yeltsin who declared his commitment to fight against the regime standing on tank like in the tribune. Muscovites and citizens of the whole country and the whole democratic world joined him.

So mass-media played a decisive role in this turning period for the history of Russia and became a driving force with ‘post-modern’ and ‘information’ revolution that has led to dramatic changes in the country.

Media environment has undergone great changes in post-Soviet period. Control for press from the communist party (ideological control) has gone and non-state print press, TV and radio channels started to appear. There is one more important thing — after print boom of the late 1980s — beginning of 1990s, the process of stirring up of electronic media especially Internet began. According to the American sociologist M. Castells, Internet is a “space of free global communication”¹⁵.

Transformation of media environment in Russia started with reformation of media policy. The architect of this reformation was The Print Press and Other Mass

¹⁵ *Castells M. Internet Galaxy, Ekaterinburg, 2004.*

Media Law passed in June 1990. Even before, The Mass Media Law of Russian Federation which passed in 1991, declared the freedom of print press and the abolition of film censorship. It also provided the possibility to found mass-media not by different state authorities, political parties, social organizations, religious and other organizations, and individual citizens of the USSR older than 18.

Effectiveness of The Law of RF passed in 1991, compared with the first one in the questions of media activity, was reinforced by the action of economic (move to market relations and pluralism of the form of property), scientific and technical (deployment of information technologies), international (integration of Russian media market into the global one) and other factors.

The importance of media culture as “complex tool for development of surrounding world in its social, intellectual, moral, artistic, psychological dimensions of a man”¹⁶ in society boosted up at the end of 1990s. Growth of media culture influence was caused by media policy of the President of Russian Federation Boris Yeltsin. The process of informatization of Russian society had started. Non occasionally, the high priority social and cultural modernization of post-Soviet Russia tasks were: deployment of computer technologies in libraries, archives, museums; development of public databases and data banks in Liberal and Social science; forming of a wide net of cultural, information and entertainment centres in regions; forming and development of Russian Internet sector; provisioning the information safety of the person, society and state¹⁷.

Yeltsin’s media policy has proved the idea of A. Toffler of ‘media authority’ in information era¹⁸.

The level of mass communications means development and the specifics of its comprehensive effect on personality, prove that today media are the factor of practical realization of ‘the dialog of cultures’ theory initiated by M. Bakhtin and further developed by Y. Lotman, V. Bibler, Y. Kristeva and

¹⁶ Kirillova N. Media culture: theory, history and practice. Moscow, 2008.

¹⁷ Kirillova N. Media culture: from modern to post-modern. Moscow, 2006.

¹⁸ Toffler A. Power shift: Knowledge, Wealth and Violence at the Edge of the 21st Century. New York, 1990.

other scientists. M. Bakhtin arrived to the idea of 'the dialog of cultures' via analysis of the problem of 'the other'¹⁹.

For Y. Lotman who was one of the founders of Russian semiotics reality cognition process as the process of cognition of 'the other' presupposed raising of media text up to the level of 'abstract language'²⁰.

V. Bibler is the author of popular now thesis that on the turn of XXI century distinct "shift of epicentre of human being to cultural pole" has become evident²¹.

Following the ideas of M. Bakhtin, V. Bibler stated that "the sense of culture actualizes as the sense of the intercourse (dialog) of logics, intercourse (dialog) of cultures"²².

Following M. Bakhtin polyphony, Y. Kristeva introduced the term 'polylogue' in the structure of scientific analysis²³.

All these ideas are cornerstones of the problem of revealing media culture's role as a sort of catalyst of the dialog between the authority and society, society and person.

In each political and legal variant the state is a mouthpiece of social interest. But the extent of expression of this interest in different societies is definitely different. There are frontier groups in each society that are not capable to express their needs, problems and aims due to existing relations and institutions. The lower the development of civil institutions the greater is the number of these groups.

It is not surprising that in the situation of forming of new media environment and new democratic relations, political and economic groups had led fierce information fights for authority and property. Mass-media get into the sphere of their interests and were actively used as a weapon in the fight for influence in society. Topics of social injustice, economic disparity, ecologic catastrophe and many others, due to their huge emotional potential, were used by all fighting groups and interpreted on their 'own' interests.

¹⁹ *Bakhtin M.M.* Selected works of 1920s. Kiev, 1994.

²⁰ *Lotman Y. M.* About arts. St.-Petersburg, 1998.

²¹ *Bibler V. S.* From science of knowledge to the logic of culture. Two philosophic introductions to XXI century. Moscow, 1991.

²² *Ibid.* P. 8.

²³ *Kristeva J.* Bakhtin, the word, dialogue and novel / ed. Roudiez L. S. New York, 1980 (1967). P. 64–91.

Perspectives of a more weighted 'constructive' approach to discussion of social, interethnic, ecological problems, i.e. dialog with authority, appeared in Russia in 2000s in the situation of post-revolutionary stabilization of Russian society.

Despite sometimes dramatic course of events, bodies of Russian state authority demonstrated the trend to information openness. Not only traditional mass-media were used to achieve this aim, but the possibilities of the Internet. In the end of 1990s State Duma server was launched the website www.duma.gov.ru that contains information about the deputies, their managers, members of committees and commissions, parliamentary factions and unions. The list of bills and materials of discussions may be also found there.

The server www.government.ru covers the work of Russian Government. In June 2002 site of the President of Russian Federation was modernized (www.president.kremlin.ru) and any citizen of Russia may visit it.

"Electronic form of communications of state bodies and citizens make the authority closer to an individual person, promote satisfaction of public interest", said journalist A. Grabelnikov. "TV watcher and Internet user may turn from passive consumers of information into an interlocutor of a politician or state person, to become a participant of 'video democracy' due to the networks. Openness of a state may reduce social tensions», he added²⁴.

Conclusion

Having analyzed the processes of social and cultural modernization of post-Soviet Russia one may see the tremendous role of new media. Technological revolution made available different manners of information missives, have transformed electronic and print press in a powerful media institution that influences almost all the society in connection with democratic structures. This allows the state to lead a new media policy — the policy of glasnost

²⁴ Kirillova N. Media environment of Russian modernization. P. 55.

and thus satisfy the widest demands of citizens that enter in open dialog with the authority, with different social groups, with other countries and even continents.

4.8. МЕДИАМЕНЕДЖМЕНТ КАК ФЕНОМЕН УПРАВЛЕНЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ИНФОРМАЦИОННОЙ ЭПОХИ

Публикуется по:

*Известия Уральского федерального университета. Серия
1. Проблемы образования, науки и культуры. 2013. № 4 (119).
С. 66–73.*

Процесс реформирования российского общества на рубеже XX–XXI вв., переход от плановой экономики к рыночной, реализация определенной самостоятельности предприятий в условиях децентрализации и приватизации, ориентация на развитие потребительского рынка, включая и сферу медиакультуры (массовая печать, книгоиздательство, кино-, теле- и видеопроизводство, деятельность информационных агентств, расширение радиопрограмм, мультимедийные технологии, интернет-производство и др.) способствуют повышению интереса к опыту управления в системе рыночной экономики.

Как отметил американский социолог Мануэль Кастельс в предисловии к русскому изданию своей книги «Галактика Интернет», «в России происходит одновременно несколько переходных процессов. Один из самых значимых — технологический и организационный переход к информационному обществу. Богатство, власть, общественное благополучие и культурное творчество в России XXI в. во многом будут зависеть от ее способности развить модель информационного общества, приспособленную к ее специфическим ценностям и целям»¹.

Анализируя роль Интернета как социокультурного явления, Кастельс вместе с тем отмечает, что Интернет «как средство свободной глобальной коммуникации» оказывает огромное влияние на бизнес, политику, менеджмент².

¹ Кастельс М. Галактика Интернет. Екатеринбург, 2004. С. 5.

² Там же.

Менеджмент (от англ. *to manage* — управлять) — управление, система управления. В общем виде менеджмент — это определенная наука, основанная на умении добиваться поставленных целей, используя труд, мотивы поведения, талант и интеллект разных людей. Менеджмент — это совокупность современных принципов, методов, средств и форм управления, направленных на повышение эффективности работы организации³.

Предмет и задачи медиаменеджмента

Предметом медиаменеджмента является система управления информационной и коммуникационной сферой, влияющей на процесс формирования медиакультуры общества.

Дело в том, что время, в которое мы живем, — это время динамичных перемен; социальные процессы, как и информационные, развиваются быстро и зачастую хаотично. Существенной проблемой является противоречие между личностью и обществом — это одна из главных причин разбалансированности мира, одна из кардинальных проблем, от решения которой во многом зависят темпы социального прогресса, ценностные ориентации и духовные принципы общества.

Процесс становления информационного (гражданского) общества диктует новые задачи медиаменеджменту как государственному, так и частному. Речь идет о формировании особой системы духовного производства, в которой государство все больше становится выразителем общественных интересов, бизнес способствует трансформации медиарынка, а журналистика как «четвертая власть» должна быть готова брать на себя функции «социальной экспертизы».

Следует иметь в виду и тот факт, что «галактика Интернет», объединив мир в глобальную информационную систему, способствует формированию нового мышления и нового сознания. Сегодня никто

³ См.: Кириллова Н. Медиасреда российской модернизации. М., 2005. С. 17.

не станет подвергать сомнению и факт культурной, политической, экономической интеграции, происходящей в процессе глобализации.

Вот почему важно определить теоретические и практические параметры медиаменеджмента как интегрирующей системы, объединяющей разные виды информационно-коммуникационной деятельности. Медиаменеджмент способствует повышению роли медиакультуры как своеобразного посредника между властью и обществом, социумом и личностью, культурами разных стран и народов. При этом соответственно возрастает потребность в медиаобразовательном менеджменте, способствующем формированию специалиста XXI в.

Одним из главных вызовов нашей эпохи, как известно, является «информационный взрыв»⁴, основными приметам которого стали интерактивность, мобильность, обратимость, возможность взаимосвязи, повсеместность, глобализм, что свидетельствует о приоритете новой власти — «власти знания, власти информации»⁵.

Как отметил футуролог Элвин Тоффлер, «знания — это ключ к экономическому росту в XXI веке», что и стало, по сути, «новой взрывной силой, которая швырнула развитие экономики в глобальное отечественное соревнование» и одновременно «наглядно показала социалистическим странам их безнадежное отставание»⁶.

Фактом информационной эпохи стала и менеджеральная (управленческая) революция, которая ускорила процесс демократизации во многих странах, способствовала преодолению кризисных явлений в системе социальных и экономических отношений. Под влиянием менеджеральной революции увеличивается доля интеллектуальной собственности в совокупном национальном продукте.

В России на рубеже XX–XXI вв. начинает формироваться новая управленческая культура, предпринима-

⁴ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М. — Жуковский, 2003. С. 5.

⁵ Тоффлер Э. Метаморфозы власти. М., 2003. С. 29.

⁶ Там же. С. 30.

тельская по своей сути, заключающаяся в том, что в ней особое значение приобретает рациональное начало: информация, знание, научное проектирование, социальное моделирование. В связи с этим возрастает роль медиакультуры как посредника между обществом и государством, человеком и властью. Медиакультура включает в себя как «культуру производства, так и культуру передачи информации, и культуру ее восприятия; она может выступать и системой уровней развития личности, способной воспринимать, анализировать, оценивать медиатекст, заниматься медиаторством, усваивать с помощью медиа новые знания и т. д.»⁷

Система менеджмента в информационно-коммуникационной сфере способна упорядочить весь этот процесс, повысить его КПД.

Следует отметить, что «медиаменеджмент» — многозначный термин, обозначающий: 1) социальный и экономический институт, влияющий на образ жизни, сферу политики и культуры, предпринимательскую деятельность; 2) совокупность лиц, занятых управленческим трудом в сфере не материального, а духовного производства и распространения медиапродукции; 3) научную дисциплину, изучающую технико-организационные и социально-экономические аспекты управления медиасферой, процессами производства и потребления информации, воздействия ИКТ на общество и т. д. Медиаменеджмент — это особый вид социальной деятельности, так как главная задача медиа — представлять те или иные точки зрения, взгляды и позиции, быть своего рода коллективным сознанием читателей, слушателей, зрителей, общества в целом.

Медиаменеджмент в России, как и наука медиалогия, находится в стадии формирования. Вопросы медиаменеджмента в современной теории и практике разработаны менее всего, хотя они в центре внимания таких исследователей, как Е. Л. Вартанова, Б. Головкин, А. А. Грабельников, С. М. Гуревич, И. М. Дзялошин-

⁷ Кириллова Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. М., 2008. С. 321.

ский, А. А. Долгин, Е. Г. Дьякова, В. В. Егоров, Я. Н. Засурский, М. М. Ковалева, И. Е. Кокорев, А. П. Короченский, Б. Н. Лозовский, С. А. Муратов, В. Ф. Олешко, В. Д. Попов, Е. П. Прохоров, К. Э. Разлогов, А. В. Федоров, М. А. Федотов, А. В. Шариков, Г. З. Юшкявичус и др.

Один из главных вопросов медиаменеджмента — является ли медиапространство управляемым или спонтанным, и до каких пределов. Решение этого вопроса зависит от многих причин: 1) от экономики страны и региона; 2) от зрелости гражданского общества; 3) от государственной медиаполитики; 4) от уровня медиакультуры общества, «медиаобразованности» его граждан и т. д.⁸

Сказанное выше доказывает, что медиаменеджмент — комплексная дисциплина, опирающаяся на методы научного познания различных общественных наук: экономики, политологии, теории и практики журналистики, культурологии, социологии, психологии.

Структура медиаменеджмента включает в себя такие компоненты, как субъекты управления, объекты управления, процессы управления и механизмы управления. К субъектам управления относятся органы власти (федеральные, региональные, муниципальные), определяющие медиаполитику, институты гражданского общества (творческие союзы, гильдии, ассоциации), финансово-промышленные группы, субсидирующие средства массовых коммуникаций и др. Объекты управления — потребители (читатели, зрители, слушатели), сами информационные процессы, а также медиаресурсы разных уровней. Механизмы медиаменеджмента определяются целями и задачами государственного регулирования: политическими, юридическими, экономическими, социальными. Сюда относится планирование, проектирование, создание медиаорганизаций (книгоиздательств, телерадиокомпаний, редакций

⁸ См.: Кириллова Н. Б. Медиаменеджмент как интегрирующая система. М., 2008. С. 18–21.

газет и журналов, информационных агентств, фото- и киностудий и др.), их постоянное инновирование, технологическое совершенствование, расширение меди-апространства и медиарынка, реализация творческого потенциала, профессиональная подготовка специалистов, медиаобразование потребителей и т. д.

Все это доказывает, что медиаменеджмент — интегрирующая система (от лат. *integration* — воссоединение, восполнение, целое). Под интеграцией, с точки зрения медиаменеджмента, понимается весь процесс взаимодействий разных медиаструктур и организаций с государством и обществом, внешней средой, рынками сбыта, системой маркетинга и PR-технологиями, наукой и образованием и т. д.

Правовая основа медиаменеджмента

Эффективность медиаменеджмента как системы управления информационно-коммуникационной сферой во многом зависит от социально-экономического развития общества, его законодательной базы, политической культуры, взаимодействий государства и бизнеса, специфики медиарынка и т. д. Однако все структуры медиаменеджмента (как государственного, так и частного) должны опираться на правовую основу данной сферы деятельности, направленную на защиту интересов каждого конкретного человека.

В документе ЮНЕСКО «Декларация о правах человека и верховенстве права в информационном обществе», в котором информационные и коммуникационные технологии (ИКТ) признаются «движущей силой построения информационного общества», способствующей «конвергенции различных средств коммуникации», заявлено, что «*осуществление прав и свобод, закрепленных в Конвенции (ECHR), должно быть обеспечено для всех без исключения, независимо от используемых технических средств*»⁹.

⁹ Декларация о правах человека и верховенстве права в информационном обществе. М., 2005. С. 2–3.

Здесь же подчеркивается, что ИКТ открывают невиданные доселе возможности для свободного самовыражения людей и одновременно «представляют собой серьезный вызов этой свободе, в частности, в форме государственной и частной цензуры»¹⁰.

Вот почему государства — члены Совета Европы «должны принимать и усиливать правовые и практические меры против государственной и частной цензуры»¹¹, а также обеспечивать выполнение положений Дополнительного протокола Конвенции «о *киберпреступности* и других действующих договоренностей, квалифицирующих акты расизма и ксенофобии, совершаемых с помощью компьютерных сетей, как противоправные действия»¹².

В России законодательство о средствах массовой информации стало активно развиваться в 1990-х гг., когда был принят целый ряд принципиальных актов, которые сформировали основу медиаполитики в стране.

Главным здесь является Закон Российской Федерации «О средствах массовой информации», принятый в декабре 1991 г. (его предпосылкой был Закон о СМИ 1990 г.). Этот акт с честью выдержал испытание политическими потрясениями эпохи. Поправки, которые вносились в его текст, были в основном вызваны тем, что развивались и другие отрасли российского права, и это требовало синхронизации норм законов.

Основной идеей Закона РФ «О средствах массовой информации» стала *свобода печати и недопустимость цензуры*. Для России это были не столько новые, сколько ранее не осуществленные идеи. Опыт свободы страна переживала в начале XX в. дважды — в 1905—1906 гг. и в феврале — октябре 1917 г. И оба раза провозглашенные «свобода печати и отмена цензуры» были использованы освобождающейся от абсолютизма страной не столько во благо, сколько во зло. События обеих российских революций отмечены трагедией гражданского

¹⁰ Декларация о правах человека и верховенстве права в информационном обществе. М., 2005. С. 3.

¹¹ Там же. С. 4.

¹² Там же.

противостояния, что сопровождалось не только физическим насилием, но и насилием информационным.

Однако этот опыт прорыва в «царство свободы» для России очень ценен хотя бы тем, что уже на новом этапе, в эпоху перестройки и в начале 1990-х гг., общество воспринимало идею независимости прессы с учетом ее прошлых ошибок и заблуждений. Демонтаж советской системы средств массовой информации не сопровождался, как когда-то, подыгрыванием экстремистским силам, разжиганием межнациональной и межклассовой розни в России.

Для утверждения этих норм в правовой практике государства многое сделал упомянутый Закон РФ «О средствах массовой информации». Философия свободы прессы, выведенной из-под контроля власти и поставленной на службу гражданскому обществу, способствовала формированию других демократических институтов. Основные тезисы закона вошли в статью 29 второй главы Конституции Российской Федерации (1993), которая гласит:

«1. Каждому гарантируется свобода мысли и слова.

2. Не допускается пропаганда или агитация, возбуждающие социальную, расовую, национальную или религиозную ненависть и вражду. Запрещается пропаганда социального, расового, национального, религиозного или языкового превосходства.

3. Никто не может быть принужден к выражению своих мнений и убеждений или отказу от них.

4. Каждый имеет право свободно искать, получать, передавать, производить и распространять информацию любым законным способом. Перечень сведений, составляющих государственную тайну, определяется федеральным законом.

5. Гарантируется свобода массовой информации. Цензура запрещается»¹³.

Для охраны интеллектуальной собственности в сентябре 1992 г. был принят Закон РФ «О правовой охране

¹³ Конституция Российской Федерации. Основной Закон : принята 12 дек. 1993 г. М., 2005. С. 10.

программ для электронных вычислительных машин и баз данных», чуть позже — Закон «Об авторском праве и смежных правах» (июль 1993). С 01.01.2008 г. вместо этого документа действует четвертая часть Закона РФ. В ней введены и обоснованы в соответствии с международными стандартами многие термины и понятия, связанные со спецификой медиаменеджмента и ИКТ, такие как «автор», «аудиовизуальное произведение», «база данных», «воспроизведение произведения», «запись», «исполнение», «передача в эфир», «показ произведения», «программа для ЭВМ», «публичный показ», «репродуцирование», «сдача в прокат» и т. д.

В сентябре 1993 г. принят Закон Российской Федерации «О государственной тайне», четко обозначивший круг сведений, не подлежащих разглашению в прессе. В феврале 1995 г. был принят еще один акт — «Об информации, информатизации и защите информации», в котором создавались правовые гарантии развития информационного пространства России.

Важным документом в этом ряду стал и Закон «О порядке освещения деятельности органов государственной власти в государственных средствах массовой информации». Принятие этого акта в январе 1995 г., по сути, отделило государственную прессу, которой власть могла предписывать конкретные информационные решения, от негосударственной: действие закона распространялось только на те периодические издания, радио- и телепрограммы, в составе учредителей которых были те или иные органы государственного управления в центре и регионах.

Для постсоветской России это стало принципиальным решением, поскольку подтверждался отказ государства использовать право как рычаг оказания давления на независимую прессу и декларировался примат базового Закона «О средствах массовой информации» 1991 г.

В 1996 г. появился Федеральный закон «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации», где впервые в истории нашей страны были

обоснованы *специфика и функции продюсерской деятельности*, что дало возможность отечественному кинематографу и телевидению расширить свои технические, экономические и творческие возможности. В том же году появился Закон РФ «О рекламе», целью которого стало способствование развитию рынков сбыта товаров, в том числе и медиарынка, расширению экономического пространства страны.

В 1997 г. Президент России Б. Ельцин подписал Указ «О переходе России к информационному обществу», который положил начало таким специализированным документам, как «Концепция национальной безопасности Российской Федерации», «Концепция государственной информационной политики», «Концепция внешней политики РФ», «Доктрина информационной безопасности Российской Федерации» (принята в 2000 г.), которые связаны с повсеместным развитием ИКТ.

В этих условиях первоочередными задачами государственного медиаменеджмента на рубеже XX—XXI вв. стали:

- компьютеризация массовых библиотек, музеев, архивов;
- создание общедоступных баз и банков данных в области гуманитарных и социальных наук;
- создание широкой сети культурно-информационных и информационно-развлекательных центров в регионах;
- создание и развитие русскоязычного сектора в Интернете, технологическая поддержка сайтов органов государственной власти и управления, политических партий и общественных движений;
- обеспечение информационной безопасности личности, общества и госу государства.

Таким образом, перечисленные правовые документы позитивно сказались на последующем расширении медиапространства и создании условий для формирования новой медиасреды в современной России¹⁴.

¹⁴ См.: Кириллова Н. Б. Медиаменеджмент как интегрирующая система. С. 99–114.

Бизнес и развитие медиарынка

На рубеже XX—XXI вв. в России особенно актуальной становится проблема концентрации массмедиа, поскольку медиасреда находится в процессе постоянной модернизации. Концентрация имеет объективный характер: становясь элементом рыночной системы, отдельные СМИ начинают подчиняться законам ее функционирования и стремятся к завоеванию господствующего положения среди себе подобных. Это происходит, *во-первых, за счет слияния нескольких изданий, информагентств или телерадиокомпаний в одно, более крупное предприятие (медиахолдинг) и, во-вторых, за счет капитализации (акционирования) отдельных организаций массмедиа.*

Медийный рынок в России уже к 2005 г. стал внушительным: в стране работали 2 240 телекомпаний, 1 453 радиостанции, выпускалось более 40 тыс. газет и журналов. Эти цифры были приведены Президентом РФ на Всемирном конгрессе информагентств в сентябре 2004 г. В своем выступлении Владимир Путин тогда особо подчеркнул, что массмедиа напрямую влияют «на процессы глобализации, за счет которых расширяется рынок... растет координация международных усилий во всех сферах нашей жизни»¹⁵.

Структура медийного рынка, сложившегося в постсоветский период в России, по оценке социолога Михаила Бочарова, имеет *четыре уровня*.

Первый и важнейший — это электронные СМИ, формирующие единое российское информационное пространство. Как правило, они контролируются политизированным капиталом или находятся в собственности государства. К этой группе условно относятся и печатные центральные издания, значение которых, быть может, не так велико, как у всероссийских электронных СМИ, однако для медиахолдингов они являются необходимым дополнительным инструментом, который весьма эффективен при проведении целевых кампаний.

¹⁵ Кириллова Н. Медиасреда российской модернизации. С. 209.

Второй уровень печатные и электронные СМИ составляют коммерческие печатные издания, теле- и радиокomпании. К ним относятся вся деловая периодика, коммерческие теле- и радиостанции, имеющие выход в регионы, но не являющиеся общенациональными.

Третий уровень системы — это региональные электронные информагентства, теле- и радиоканалы и печатные СМИ. Они, как правило, находятся под контролем местных администраций. Такое положение отражает не только традиционный для России характер взаимоотношений прессы и власти, но и ту непростую экономическую ситуацию, из-за которой в начале XXI в. пресса регионов по-прежнему нуждалась в финансовой поддержке органов государственного и муниципального управления.

Четвертым уровнем информационной системы является Интернет. Глобальная коммуникационная среда представляет собой огромный набор каналов информационного воздействия на общественность. Открытие и продвижение корпоративного или личного сайта, неконтролируемое размещение на нем любой информации, неограниченные возможности ее тиражирования — все это делает Интернет эффективным средством связи с общественностью, тем более что в последние годы все ведущие печатные издания страны и регионов имеют свои интернет-версии¹⁶.

Эта картина была бы неполной, если бы мы не упомянули так называемые внесистемные СМИ — русскоязычные радиостанции «Свобода», «Голос Америки», русскую службу Би-би-си и «Дойче велле». Их роль в современной информационной системе, конечно, не столь велика. Хотя по источнику финансирования и потенциальному охвату аудитории их можно отнести к первому уровню информационной системы, а по профессиональным стандартам они ближе к коммерческим средствам информации.

¹⁶ См.: Становление СМИ в России как инструмента демократии: политика государства и частных корпораций / под ред. А. Н. Чумикова и др. М., 2003. С. 42–43.

Среди независимых электронных каналов наиболее популярными стали «Euronews» (выходит регулярно в России с сентября 2001 г.), «Дождь», который функционирует с 2010 г., и Общественное телевидение России (май 2013 г.).

Подводя итоги исследования, можно отметить, что медиаменеджмент — это феномен управленческой культуры, объединяющей в единое целое политику государства, рыночные механизмы и творческий потенциал каждой конкретной личности, направленный на совершенствование многогранной деятельности в той или иной медиасфере.

Современный медиаменеджмент требует от специалиста не только глубоких знаний в системе массмедиа, но и навыков в сфере медиакультуры, экономики, информатики, политологии, социологии, психологии, права, PR-технологий.

Все это ставит перед высшей школой новые задачи по подготовке специалиста синтетического профиля, способного работать в смежных сферах деятельности в условиях XXI в.

4.9. CONCEPTS OF MADIOLOGY AS A SYNTHETIC SCIENCE OF XXI CENTURY

Публикуется по:

Asian Social Science. Canada. 2015. № 8. Vol. 11.

Introduction

In the course of social and cultural modernization of Russian society on the turn of XXI century special role of media culture as catalyst of numerous processes was revealed. It affects forming of new media environment, more open and democratic, that allows our society to enter informational and social and cultural space of the world. Media environment of post-Soviet Russia (global and local) is relatively complicated organism that covers various social institutions, social consciousness, spiritual and material culture, economy — everything that surrounds a man and help his socialization.

Visual culture consisting of TV (including cable and satellite TV), digital cinema and photo, multimedia, e-mail, computer channels and Internet as a «space of free communication» (M. Castells) leads in this process.

It also proves that we live in new social and cultural reality based on information. Even such a futurologists as A. Toffler who proved the power of media¹ could not foresee the role of “Internet Galaxy”² that consolidates a world into global information system.

Boundaries of study of media started to widen. Media science has gone a long way. In the first half of XX century two directions in study of this sphere appeared. The first scientific method was proposed by American sociologists and psychologists (P. Lazarsfeld, H. Simon, B. Green, et al) and deals with defining the level of mass media on personality. Second direction had been developing in Europe, it is usually related with Frankfurt school of sociological research in

¹ *Toffler A.* Power shift: Knowledge, Wealth and Violence at the Edge of the 21st Century, 1990.

² *Castells M.* The Internet Galaxy. Reflections on the Internet, Business and Society. Oxford UP, 2001.

Germany (T. Adorno, H. Marcuse, M. Horkheimer) and activity of artistic critics (F. Leavis, D. Thompson) in Great Britain³.

Now it is obvious that in XXI century the new science began to form that is mediology. It is synthetic humanity laying on the basics of culturology, semiotics, philosophy of culture and pedagogics, political science and management. The term “mediology” was introduced by French politologists and sociologist R. Debray in 1990 to define new doctrine of technical means for knowledge and traditions transfer. This doctrine is covered in his book “Introduction ala Mediologie”⁴.

In this work he proposed a range of new approaches and concepts for defining dynamic processes of communication in modern world.

But still the basics of mediology are in social and cultural and not in natural-scientific sphere. Research field of discipline is relatively wide. It covers the problems of media culture development, its system of sings and social functioning as well as its impact on modernization processes in society including the problems of personality socialization. One of the main tasks of mediology is the study of diversity and interaction of different cultures in global media space in ethnic and artistic levels.

Like any scientific discipline mediology has its system of scientific categories and concepts, its terminology that are forming in parallel with development of information society.

Media culture

The term «media culture»as a concept of the culture of information society was initially introduced to define «mass culture»based on the synthesis of technology and creativity.

Such theorist of culture and sociology as T. Adorno, R. Arnheim, A. Bazin, R. Barthes, W. Benjamin, J. Derrida, G. Deleuze, S. Žižek, M. Castells, H. McLuhan, H. Marcuse, N. Luhmann, J. Ortega y Gasset, M. Foucaulthave played

³ The Media: An Introduction. (2002).Second edition. Pearson Education Limited.

⁴ *Debray R.* Introduction ala Mediology. Paris, 2000.

substantial role in research of specifics and features of media culture development in Europe and the USA in XX century.

W. Benjamin is considered to be one of the key figures of the process of rethinking of theory and practice of the culture of XX century and one of the authors of relevant conceptual language. As far back as in the middle of 1930s he defined the essence of problems that social theories on one hand and contemporary art and artistic criticism on the other hand faced. The most important affair for the latter was “unlimited possibilities of technical reproduction, disappearance of ontological and social boundaries between copy and original, breaking the “aura” of a work of art”⁵.

Moreover, reproduction technologies released a work of art from tradition and replace its unique existence with “mass”. Instead of individual consumption and aesthetic pleasure contemporary culture began to offer the more diverse and sophisticated forms of “mass consumption”.

Research of H. McLuhan is the most important in this sphere. He is considered to be one of the first theorists of media. He devoted his works to analysis of communicative channels and researched everyday life of a man in information society that is the world created with the help of the newest means of mass communication. That was H. McLuhan who introduced the term «media» that soon became the synonym of the means of mass communication.

H. McLuhan’s formula «Media is a message»⁶ is an axiom now. But according to McLuhan, media from the very beginning were aimed on capturing the consciousness of consumer immersing him in illusive virtual world.

J. Baudrillard, P. Virilio, F. Jameson stated hypertrophied character of audio and visual information. They considered media culture as a sector of culture related to translation of dynamic images that were widely spread due to modern technical way of recording and transfer of image and sound.

Analyzing different branches of the theory of culture R. Barthes in his work “Mythologies” indicated that new

⁵ *Benjamin W.* Work of art in the era of its technical reproduction. Selected essays. Moscow, 1996.

⁶ *McLuhan, M.* Understanding Media: The Extensions of Man. London, 2005.

media characteristic for this or that society capture the consciousness of consumers by bringing them in their «semiotic system». One may find various cultural schemas, norms and values in this system that lays the foundation of society. That means that Barthes noted «mythological base of all types of media»⁷.

S. Žižek has original view of media. In his work «Cyberspace, or Unbearable seclusion of being» he wrote about media reality considering contemporary culture in the context of universal mediatizing that he views as the process of «turning of a real object into artificial one»⁸.

Media culture today is the intensity of information flow mainly audio and visual (TV, cinema, video, computer technologies, mobile communications, Internet, multimedia, etc.). These are means of complex adoption of the outward things with its social, moral, psychological, artistic, intellectual dimensions by a man.

All the above prove the conception of media culture as “an aggregate of information and communication means developed by mankind in the process of cultural and historical development that promote forming social consciousness and socialization of a person. It consists of production culture, the culture of information transfer and the culture of information perception; it can be an indicator of the level of development of a person capable of perceiving, analyzing, assessing this or that media text, be engaged in media creation, adopt new knowledge via media”⁹.

Media culture is multifunctional phenomenon that develops together with society in the context of its social and cultural modernization. Moreover, media culture is multifunctional. It means that its role in society is unique. The following important functions that make media culture a phenomenon of information age should be noted: information function, communication function that is closely connected with information one; normative (ideological) that is represented by the fact that media

⁷ Barthes R. *Mythologies*. Moscow, 2008.

⁸ Žižek S. *Cyberspace, or Unbearable seclusion of being. The art of cinema*, 1. 1998.

⁹ Kirillova N. *Media culture: theory, history, practice*. Moscow, 2008.

culture is responsible for the process of personality forming, for adoption of social experience, knowledge, ideals by personality; relaxing; creative function that is related to adoption and transformation of world, of life, of habitat; integrative function that is aimed on joining cultures for the sake of world and common understanding of the peoples of the Earth; mediation function that is represented in the fact that media culture acts as a mediator that develops connections between different structures of society and social groups.

Media semiotics

Media semiotics is a special concept of mediology (from Greek semeiotike – sign, characteristic). Language of media culture as a system of signs is the subject of media semiotics.

Semiotics is based on the works of philosophers of the turn of XX century C. Peirce and F. de Saussure¹⁰.

They were the first who researched the nature of language and gave the beginning to the new scientific discipline studying all systems of signs.

Numerous foreign and Russian scientists such as R. Arnheim, A. Bazin, R. Barthes, M. Bakhtin, V. Bibler, J. Baudrillard, L. Vygotskii, M. Kagan, C. Lévi-Strauss, Yu. Lotman, Yu. Kristeva, K. Razlogov, Yu. Tynianov, U. Eco, R. Jakobson, M. Yampolski, et al. Methods that they have proposed are applicable for general analysis of media. These methods are also applicable for analysis of the language of media.

From information and semiotic point of view media culture has three aspects: the system of artifacts (from Latin — arte — artificial and factus — made), the system of symbols and signs. “Any system that serves communication purposes may be defined as language”, wrote Yu. Lotman. Applying methods of linguistics to analysis of the language of the works of art Lotman proved that “any cultural phenomenon should be viewed as texts that contains information and meaning”¹¹.

¹⁰ *Peirce Ch. S. Philosophical Writings of Peirce*, NY, 1955 ; *Saussure F. de. Works in linguistics*. Moscow.

¹¹ *Lotman Yu. About art*. Saint-Petersburg, 1994.

As text is a polysemantic concept not only written information should be considered (book, newspaper or magazine article) but any carrier: cinema, TV or video movie, radio or TV program, computer file, Internet site and so on.

Media text had its own course of development like all the system of mass communications. H. McLuhan defined four following epoques in the history of civilization and thus in the history of media culture: 1) preliterate epoque of barbarism; 2) phonetic writing millennium; 3) "Gutenberg Galaxy" i.e. five hundred years of printing technologies; 4) "Marconi Galaxy" i.e. contemporary electronic civilization. One may add fifth element in the list that is "Internet Galaxy" as Castells has defined it¹².

New media appeared every time as a mean of realization of the two most important necessities of a man: they promise greater freedom of choice and the freedom of interaction with outward things.

So the foundation of media culture is signs and aggregates of signs ("texts") with "encrypted" social information that means their content, meaning, sense.

According Bakhtin's theory text may be ideological but only in the case it has the foundation: "the unity of consciousness" and the unity of speaking ego that guarantee validity of this or that ideology*

Чочка: Bakhtin, M. (1963). Problems of poetics of Dostoevski. Moscow. Sovetski Pisatel.

"Bakhtin marks the most important boundary between ideology and text", Yu. Kristeva wrote¹³.

According to Kristeva text is always polyphonic and consequently has no internal ideology because it has no ideological subject. That is why text is a "site that various ideologies enter to bleed white each other in fighting"¹⁴.

Works of Kristeva were sensational in due time because she introduced term "intertextuality" in semiotics. It is a key term for post-modern aesthetics and defines special dialogical relations of texts that are building as a mosaic of quotations.

¹² Castells M. The Internet Galaxy. Reflections on the Internet, Business and Society.

¹³ Kristeva Yu. Breaking down poetics. Selected works. Moscow, 2004.

¹⁴ Там же.

So texts of media culture preserve social memory «codifying reality». At the same time the system of signs of each group of media culture types is individual. «Sign as it is interpreted by social philosophy is a thing used for replacement and representation of the other thing (property or relation) and used to keep, process and transfer the message. Sign is an intersubjective mediator, structural mediator in society»¹⁵.

Yu. Lotman defined five following functions of artistic text: 1) message of the bearer of information to a subject; 2) collective memory capable of continuous augmentation; 3) interaction of a subject with himself, in this way text actualizes some personality features; 4) text becomes an interlocutor; 5) interaction between text and cultural context¹⁶.

Written language tends to develop its own structural features. It gives Yu. Kristeva, the follower of M. Bakhtin, the possibility to have a look on “the other side of language” and reveal “pre-verbal” level of object’s existence. The unconscious has unlimited power here. Kristeva further turned to destruction of monolithic institutions of sign and shifted her own interests from linguistics and semiotics to “sema-analysis”. According to Kristeva, text should be dynamized, differentiated, the boundary between “gene-text” and “pheno-text” should be marked. These features of text correlated like surface and depth, symbolism and formula^{17*}

There is essential difference between audio and video media. Sound, speech, music, vocalism plays leading role as structural factor in first systems that includes radio, gramophone, tape-recorder, CD-ROM, etc. Time is important factor here and it is represented in two dimensions – succession and simultaneity. Structuring of the second is related to space. In traditional visual arts (painting, graphic arts, placard) iconic systems of signs dominate.

Technical media culture that reproduces the reality is related to “photogeniety”¹⁸ that is the aesthetic of a frame.

¹⁵ Social Philosophy. Vacabulary. Moscow, 2003.

¹⁶ *Lotman Yu.* The Structure of Artistic Text. Saint-Petersburg, 1998.

¹⁷ Social Philosophy. Vacabulary. Moscow, 2003.

¹⁸ *Delluc L.* Photogenie, de Brunoff, 1920.

It is not only the feature of photography but the most effective audio and visual means of communication (cinema, TV, video, animation, computer technologies, etc.).

While letter, word are the base of the system of signs in written culture, the basic “brick” of audio and visual culture is frame. There are photographic, cinematographic and TV culture of a frame depending on the way “introduction” in “event flow” is made.

Photographic frame culture is related to using photo-frame that communicates impression of real event.

Cinematographic frame culture uses frame as an “arrangement cell” (S. Eizenshtein) that allows to communicate not only direct impression of event, but its meaning¹⁹.

TV culture is related to such way of using frame that allows a viewer to be directly introduced into “event flow” and see if “from inside”.

New aesthetic of audio and visual creativity has emerged on the base of screen technologies that has been further developed as a new form of a language of culture — “the culture of frame”.

Media philosophy

The concept of media philosophy (the philosophy of media culture) is based on the junction of culturology, theory of communication, semiotics and philosophy. Media philosophy differs from the theory of communication or media semiotics in the fact that “media philosophy does not ask the question of a certain mechanisms, processes or means of communication. Its subject is a construction of individual and social body, means of perception, motivation and activity of a man under the conditions of new media”²⁰.

Ontological dimensions of media as a system of communicative means are object of media philosophy. Ontology (from Greek – matter) is the study of existence, of the principles of its construction, laws and forms. “Social

¹⁹ *Eizenshtein S.* Selected articles. Moscow, 1956.

²⁰ *Savchuk V.* Media philosophy: forming of the discipline. Saint-Petersburg, 2008.

ontology in modern interpretation is the doctrine of existence of society that included the doctrine of a man, of human individuals interdependent in their self-fulfillment”, V.E. Kemerov wrote²¹.

In this regard any branch of media philosophy has ontological character including study of media reality. Considering the problem of the power of media reality one may understand that “ontology of communications turns into communicative ontology, so it is possible to speak about media philosophical space”²².

Answers on numerous philosophical questions as a foundation of knowledge of world such as What is life? What is existence? What is an essence? What is time? What is reason? etc. have been interpreted in XX century not only via science and art but with the help of media: initially with newspapers and magazines, than cinema, radio and TV, and on the beginning of XXI century with the help of global computer networks. It became obvious that there is a dramatic difference between scientific understanding of world and its calque represented in the content of media information. It is caused by objective and subjective reasons.

That is why research of media reality as new social and cultural habitat of a man is one of the tasks of media philosophy. This habitat is parallel, virtual world sometimes perceived as objective reality.

M. Castells thinks that we live in the situation of a special culture that is “virtual because it is based mainly on virtual processes of communication managed by electronics... This virtual space is our reality. That is specific factor typical for the culture of information age – we fulfill our creation of meaning via virtuality”²³.

But the world of virtual reality is nothing more than simulacrum (from English *simulare* – to pretend to). It is one more term of post-modern aesthetics that is represented in the works of J. Baudrillard, G. Deleuze, J. Derrida.

²¹ Social Philosophy. Vocabulary.

²² *Kostina O.* Ontological dimension of communications. Saint-Petersburg, 2008.

²³ *Castells M.* The Rise of the Network Society. The Information Age: Economy, Society and Culture. Second edition. Oxford, UK, 2000.

Simulacrum is a “copy of copies”, fake, fiction. Simulacrum is based on discrepancy, on the difference of “the truth” and “the lie”, “real” and “unreal”?²⁴

Specific of media reality is that it is deeply mythological i.e. based on myths.

Today man undoubtedly consider himself a rational being but his ideas of the outer world has obviously mythological character at the level of the «unconscious» irrespective of a man himself. German philosopher E. Cassirer explained this phenomenon and wrote that «man does not oppose reality directly; he is not faced with it...». At the same time a man cannot live in a world without strict facts or in accordance with his direct wills and necessities. He lives rather in imaginary emotions, hopes and fears, in illusions and losts of these illusions, in his own fictions and dreams»²⁵.

In other words there is always some mediator between reality and a man who helps individual to adopt reality and to develop his attitude to it. One of such forms is media and another is myth (from Greek mythos — legend, saga) that is fiction, illusion that may be used to wrap reality in.

R. Barthes paid special attention to this function of media²⁶.

So means of mass communication i.e. Media not only create new mediareality but also myths that allows a man to perceive reality. But myths create also a man himself because they affect his world view, ideals and promote the process of his socialization.

Media policy

Media policy concept is related to the system of managing media sphere that deeply depends on the level of social and economic development of society, its legal and political culture, interaction of state and business, specifics of media market, etc.

²⁴ *Kirillova N., Khilko N.* Audio and visual culture. Vocabulary of terms and concepts : ekaterinburg, 2011.

²⁵ *Cassirer E.* An essay on man. An introduction to a philosophy of human culture. New Haven — L., 1945.

²⁶ *Barthes R.* Mythologies. Moscow.

In UNESCO project «Declaration human rights and the rule of law in the Information Society» information and communication technologies (ICT) are recognized as «driving force of building of information society». It is also stated that «implementation of rights and freedoms fixed in Convention (ECHR) should be supported for everybody without exception irresponsible of used technical tools»²⁷.

Rapid development of legislation on the means of mass communications started in 1990s when a number of laws were passed that laid the foundation of media policy in the country.

The core of it is On Means of Mass Information Law of Russian Federation of 1991. The main idea of On Means of Mass Information Law is freedom of press and inadmissibility of censorship.

Philosophy of the freedom of press released from control of authorities and serving civil society promoted development of numerous democratic institutions. Main synopsis of the Law of 1991 was included in the Article 29 of the Constitution of Russian Federation (1993).

The On Legal Protection of Programs for Electronic Computing Machines and Databases Law of RF of 1992 was passed for protection of intellectual property in 1992 and a bit later On Copyright and Allied Rights Law of July, 1993 (corrections to this law were made in 1995). One more act On Information, Informatization and Information Protection Law of February, 1995 that set legal guarantees of development of informational space of Russia.

On State Support of Cinematography of Russian Federation Law of 1996 was passed that founded specifics and functions of producer activity for the first time in Russia and gave the possibility for Russian cinema to widen its technical, economical and creative possibilities.

In 1997 President of RF signed On Transition of Russian Federation to Information Society Order that initiated working out such specialized documents as Conception of

²⁷ Declaration of human rights and the rule of law in the Information Society. Moscow, 2005.

National Security of Russian Federation, Conception of State Information Policy, Conception of Foreign Policy of RF, Doctrine of Information Safety of Russian Federation (passed in 2000).

The essence of all these documents is that development and ubiquitous introduction of modern high technologies have increased vulnerability of society and the state. Both positive and negative information influence not only on individual person but society as a whole has increased due to the process of informatization that covers almost all the world and that is based on mass introduction of information and computer technologies.

Top-priority task of media policy became modernization of social and cultural sphere including:

- computerization of libraries, museums, archives;
- development of public databases and banks of data in liberal and social sciences;
- development of wide net of cultural and informational and informational and entertaining centers in regions;
- introduction and development of Russian sector of Internet, technological support of authority's and state administration's sites, sites of political parties and social movements;
- support for information security of personality, society and state.

Russia's entering the Council of Europe set the problems of compatibility of Russian and international legislation in social and cultural and media sphere. It concerns some articles of UN Charter and UNESCO Charter, UNESCO Declarations, Acts of the Council of Europe and others.

Culture including media culture in these documents is interpreted as necessary condition of realization of creative potential of personality and society as a form of strengthening of unicity of people and the foundation of spiritual health of a nation, as humanistic milestone and criteria of development of a man and civilization.

Media management

The process of reforming of Russian society on the turn of XXI century, shift from planned economy to market economy, realization of a certain independence of institutions of culture in situation of decentralization and privatization, focusing on development of consumer market including media market (mass print press, publishing, films and video production, TV and radio programs, multimedia production, Internet publications, network art, etc.) required active development of theory and practice of management in situation of market economy.

Management is the science of managing this or that sphere. Media management subject is the system of management of information and communication sphere aimed on the process of development of media culture of society.

New management culture is being formed in today Russia. Essence of this culture is special role of rational principles: information, knowledge, scientific design, social modeling.

Management in information and communication sphere is capable of streamlining media processes and increases their efficiency in society basing on media policy of the state.

Conception of media management is universal term that denotes: 1) social and economic institution that influence way of life, sphere of culture and policy, entrepreneurship; 2) people, engaged in management of intangible, spiritual production and distribution of media products (newspapers, magazines, books, films, TV and radio programs, network works of arts, multimedia, etc.; 3) scientific discipline studying technical and organizational and social and economic dimensions of media sphere management, processes of production and consumption of information, influence of ICT on society, etc.

One of the most important problems of media management is the level of manageability of media space. The answer on this question depends on a number of reasons: 1) maturity of civil society; 2) state media policy; 3) level of media culture of society, level of media education of citizens; 4) economics; 5) system of functioning of various social institutions that support balance in society, and others.

Mechanisms of media management are defined by aims and tasks of state regulation: political, legal, economic, social and cultural. These are planning, design, foundation of media organizations (publishing houses, information agencies, TV channels, editorials, studios, cultural and entertaining centers, etc.) their constant innovation, technological modernization, widening of media space and media market, realization of creative potential, professional training of specialists, media education of consumers, etc.

All the above prove that media management is integrating system. From the point of view of media management integration is all the process of interaction of various media structures and organizations with state and society, environment, end markets, marketing system and PR technologies, science and education, etc.

Culturological dimension of integration plays special role now because development of effective media structure is eventually brought to joining different sub-cultures via development of common aims, common language and common procedures of decision making.

Study of media management like other concepts of mediology is caused by demands of contemporary society as well as perspectives of development of common social and cultural space of the country and the world as a whole that promotes spiritual development of personality of XXI century.

Media education

Media education concept is the most important both for pedagogical sphere and for social and cultural life.

According to UNESCO materials media education is studying theory and practical skills to master modern means of mass communication, viewed as a part of specific autonomous sphere of knowledge in pedagogical theory and practice. One should distinguish it from using media as supporting tools for teaching in other spheres of knowledge such as mathematics, physics and geography²⁸.

²⁸ Media Education. Paris, 1984.

Both our country and foreign countries have experience of media education. There are numerous media schools in the world, pedagogics study and masters their main concepts and models.

Media education is complex process comprising several disciplines including not only pedagogics and psychology but culturology, sociology, economy, art studying disciplines.

The following directions of media education may be defined now: 1) media education of future professionals (journalists, script writers, directors, cameramen, editors, media critics, managers, producers, etc.); 2) media education of future pedagogue in universities and pedagogical higher educational institutions, in the system of professional training; 3) mass media education as a part of general education of school-children and students studying in schools, colleges and higher educational institutions; 4) media education in cultural and entertaining centers; 5) remote media education via TV, radio, Internet; 6) self (continuous) media education that may be realized during the whole life. Media pedagogics deals with all these problems²⁹.

Main aim of media education is forming media culture of a person, its socialization, developing of critical thinking, capability to dialog and managing political and social and cultural sphere.

Only complex training may allow young people to enter info-sphere as fully fledged specialists of XXI century — theorists and pedagogue, methodologist of cultural and entertaining centers, expert analysts on problems of mass media and managers of social and cultural sphere.

Conclusion. Having analyzed the main concepts of mediology as synthesis of sciences we may define tasks that should be solved by this new science in the coming years:

1. Further development and study of categorical instruments and the structure of mediology in the context of processes of modernization of society.

2. Study of social and cultural factors influencing forming of new media reality.

²⁹ Kirillova N. Media culture: theory, history, practice.

3. Increase of the role of media culture as a mediator between the state and person, between authority and society, different social strata, countries and continents.

4. Improvement of legislative base of media policy of a state as catalyst of its efficiency.

5. Development of practical base of media management as integrator of the media of Russian modernization.

6. Widening of possibilities of media education that promote socialization of personality, forming pluralistic views, tolerance and mutual understanding of people and states.

ПРИЛОЖЕНИЯ

БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Публикуется по:

Биографическая энциклопедия успешных людей России / отв. ред. R. Hubner. М., 2012. С. 1066–1067 (Энциклопедия личностей. Серия Hubners Who is Who. 6-е изд. Швейцария.)

Кириллова Наталья Борисовна, доктор культурологии, профессор, заслуженный деятель искусств РФ.

Профессия: культуролог, искусствовед, медиолог, менеджер культуры.

Родилась 08.02.1949 г. в г. Магнитогорске Челябинской области.

Родители: отец — Комаров Борис Николаевич (1920—1964), участник ВОВ, был зам. управляющего треста «Магнитострой», мать — Комарова Вера Михайловна (1914—1985) — была начальником отдела кадровой службы Магнитогорского металлургического комбината, дед по линии отца — Комаров Николай Семенович — пензенский купец.

Окончила: в 1970-м — Магнитогорский государственный педагогический институт, факультет русского языка и литературы, в 1978-м — сценарно-киноведческий факультет Всесоюзного государственного института кинематографии (ныне Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова), в 1982-м — аспирантуру ВГИКа. В 1983-м — защитила диссертацию на степень кандидата искусствоведения по теме «Социально-эстетическая эффективность киноискусства как фактора воспитания молодежи», в 2005-м — защитила докторскую диссертацию по теме «Медиакультура как интегратор среды социальной модернизации» (г. Москва, РИК).

Карьера: 1970—1973 гг. — учитель русского языка и литературы средней школы г. Магнитогорска; 1973—1978 гг. — Магнитогорское музыкальное училище, преподаватель русской литературы; 1978—1983 гг. — Магнитогорский

государственный горно-металлургический институт, кафедра эстетики, этики и права, старший преподаватель; 1983—1986 гг. — Свердловский инженерно-педагогический институт, кафедра философии, доцент; 1986—1996 гг. — Екатеринбургский государственный театральный институт: доцент кафедры истории искусств, проректор по учебной и научной работе, профессор; с 1996-го — по наст. время — УрГУ им. А. М. Горького (ныне УрФУ им. Б.Н. Ельцина), кафедра культурологии и социально-культурной деятельности, профессор; параллельно: 1996—1999 гг. — генеральный директор Свердловского областного производственного киновидеообъединения, 1999—2000 гг. — генеральный директор ФГУП «Свердловская государственная телерадиокомпания», с 2002 г. — главный редактор общественно-политического журнала «Уральский федеральный округ», с 2006 г. — директор Центра медиакультуры и медиаобразования.

Сфера научных интересов: роль экранной культуры в духовном развитии личности и общества, изучение специфики медиакультуры (кино, ТВ, видео, компьютерных каналов, сети Интернет и др.) как феномена информационной эпохи и ее влияние на процессы социальной модернизации, исследование специфики многообразия культур в эпоху глобализации и их воздействия на социум.

Особый интерес в практической и педагогической сфере связан с менеджментом культуры и искусства; в 2010—2011 гг. открыла магистратуру «Аудиовизуальные коммуникации и медиатехнологии в социально-культурной деятельности» в УрФУ; создала свою медиашколу на базе изучения таких новых дисциплин, как «Медиакультура и основы медиаменеджмента», «Медиаполитика современной России», «Аудиовизуальные искусства», «Аудиовизуальное творчество», «Экономика аудиовизуальной сферы»; заложила основы новой интегрированной науки — медиалогии.

Публикации: более 200 научных статей в специализированных журналах и сборниках, 28 книг, монографий, брошюр и учебных пособий, в том числе и в цен-

тральных издательствах: «Кинометаморфозы. Время. Портреты. Судьбы», «Классик уральского кино», «Медиакультура: от модерна к постмодерну», «Медиасреда российской модернизации», «Медиаменеджмент как интегрирующая система», «Медиакультура: теория, история, практика», «Феномен уральского кино» и др.

Награды: почетные грамоты губернатора Свердловской области, Всероссийской государственной телерадиокомпании, Министерства по делам печати, телерадиовещания и массовых коммуникаций РФ, знак «Почетный кинематографист России» (1998), почетный знак «300 лет российской прессы» (2003), заслуженный деятель искусств РФ (2005), премия главы г. Екатеринбурга «Признание-2009», почетный орден г. Екатеринбурга «Екатерининский крест» (2009), дважды лауреат Всероссийского конкурса «Лучшая научная книга» (2005, 2008), медаль энциклопедии «Лучшие люди России» (2006), лауреат Международной награды «Лавры славы» за профессиональные достижения в современном мире и вклад в интеллектуальное развитие общества (2008).

Действительный член Академии менеджмента в образовании и культуре, член Ассоциации кинообразования и медиапедагогики России, член Союза кинематографистов и Союза журналистов РФ, член диссертационного совета по защите докторских и кандидатских диссертаций при УрФУ.

Увлечения: чтение, путешествия, кино и театр.

Р. С. Дополнения к библиографической справке

- награждена Орденом Дружбы (январь, 2015);
- Лауреат Всероссийского конкурса «Лучшая научная книга – 2015»;
- избрана по конкурсу заведующей кафедрой культурологии и СКД (с 01.09.2015);
- утверждена ВАК РФ в должности Председателя диссертационного совета Д212.285.20 по направлению 24.00.01 «Теория и история культуры» (июнь, 2017).

**СПИСОК
ОСНОВНЫХ МОНОГРАФИЙ,
НАУЧНЫХ СБОРНИКОВ И УЧЕБНЫХ ИЗДАНИЙ,
ПОДГОТОВЛЕННЫХ Н. Б. КИРИЛЛОВОЙ**

Монографии, научные сборники

1. Время. Память. Фильмы. (Из дневника кинокритика) Екатеринбург : Киноцентр, 1991. 128 с.
2. Кино Урала : сб. статей / сост. и ред. Н. Б. Кирилловой. Екатеринбург : УрО СК РФ, 1993. 228 с.
3. Урал социокультурный. Екатеринбург : Урал. рабочий, 2000 (соавтор А. Д. Кириллов). 176 с.
4. Кинометаморфозы: Время. Портреты. Судьбы. — Екатеринбург : Изд-во «Банк культурной информации», 2002. 320 с.
5. Культура. Власть. Общество: пути интеграции : материалы Всерос. науч.-практ. конф. / сост. и ред. Н. Б. Кириллова. Екатеринбург : УрГУ, 2002. 154 с.
6. Феномен уральского кино. Екатеринбург : ООО «Лазурь», 2003. 240 с.
7. Классик уральского кино. Штрихи к портрету Ярополка Лапшина. Екатеринбург : Изд-во «Банк культурной информации», 2005. 224 с.
8. Медиакультура: от модерна к постмодерну. М. : Академ. проект, 2005 (2006). 448 с.
9. Медиасреда российской модернизации. М. : Академ. проект, 2005. 400 с.
10. Актуальные проблемы культурологии : материалы Международ. науч. конф. аспирантов и студентов / отв. ред. Н. Б. Кириллова. Екатеринбург : УрГУ, 2004. 122 с.

11. Экранная культура в современном медиапространстве : сб. статей / под ред. Н. Б. Кирилловой. М.-Екатеринбург : УрГУ, 2006. 285 с.
12. Проблемы города в культурной антропологии: история и современность (III Колосницкий чтения) / отв. ред. Н. Б. Кириллова. Екатеринбург : УрГУ, 2006. 246 с.
13. Медиакультура новой России : материалы Международ. науч. конф. / сост. и науч. ред. Н. Б. Кириллова. М.-Екатеринбург : Академ. проект, 2007. 512 с.
14. Медиаменеджмент как интегрирующая система. М. : Академ. проект, 2008. 402 с.
15. Фундаментальные проблемы культурологии. Т. VII: Культурное многообразие: Теории и стратегии : кол. монография / под ред. Д. Спивак. 256 с. (Авторы: Н. Б. Кириллова, И. В. Левицкая, М. А. Можейко, Е. Г. Тонкова и др.).
16. Медиалогия как синтез наук. М. : Академ. проект, 2012 (2013). 368 с.
17. Кино Урала: от прошлого к будущему. Екатеринбург : Урал. рабочий, 2013. 408 с.
18. Свердловская область: страницы истории (1934–2014). Екатеринбург : Сократ, 2014. 544 с. (Авторы: В. Д. Камынин, А. Д. Кириллов, Н. Б. Кириллова, И. С. Огоновская, А. В. Сперанский и др.).
19. Культура. Медиа. Образование : науч. альманах / сост. и ред. Н. Б. Кириллова. Екатеринбург : Урал. рабочий, 2014. 344 с.
20. Культура слова : научный альманах / сост. и ред. Н. Б. Кириллова. Екатеринбург : Урал. рабочий, 2015. 120 с.
21. Культура. Власть. Общество: пути реализации государственной культурной политики : материалы межрегион. науч.-практ. конф. / сост. и ред. Н. Б. Кириллова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. 192 с.
22. Медиалогия. М. : Академ. проект, 2015. 424 с.
23. Ярополк Лапшин. Серия ЖЗУ. Екатеринбург : Сократ, 2015. 320 с.

24. Уральское кино: время, судьбы, фильмы. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. 432 с.
25. Культурная память и культурная идентичность : материалы Всерос. (с международ. участием) науч. конференции молодых ученых / сост. и научн. ред. Н. Б. Кириллова. (Электронное издание.)

Учебные пособия и справочные издания

1. Кино в учебно-воспитательной работе. Свердловск : СИПИ, 1986. 44 с.
2. Основы киноискусства. Свердловск : Полиграфист, 1988. 72 с.
3. Роль кино в процессе обучения и воспитания учащихся системы профтехобразования. М. : Высш. школа, 1989. 54 с.
4. Теория и практика мирового киноискусства. Екатеринбург : Полиграфист, 1992. 48 с.
5. Экранное искусство в системе гуманитарной подготовки специалиста. Екатеринбург : СИПИ, 1992. 92 с.
6. Введение в киноведение. Екатеринбург : УрГУ, 2000. 36 с.
7. Менеджмент культуры. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. 108 с.
8. История театральной культуры. Ч. 1. Зарубежный театр. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. 44 с.
9. История театральной культуры. Ч. 2. Русский театр. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. 42 с.
10. Менеджмент культуры. 2-е изд. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. 130 с.
11. Менеджмент культуры. 3-е изд. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2007. 158 с.
12. Медиакультура: теория, история, практика. М. : Академ. проект, 2008. 496 с. (Фундаментальный учебник.)
13. История отечественного и зарубежного киноискусства. Екатеринбург : РГППУ, 2008. 60 с.

14. Маркетинг, связи с общественностью и реклама в продюсерской деятельности. Екатеринбург : РГППУ, 2009. 48 с.
15. Аудиовизуальная культура : словарь терминов и понятий. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. 128 с. (Соавтор Н. Ф. Хилько). 232 с.
16. Менеджмент социально-культурной сферы. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. 186 с.
17. Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2013. 154 с.
18. Медиакультура и основы медиаменеджмента. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2014. 184 с.
19. Медиаполитика государства в условиях социокультурной модернизации. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. 110 с.
20. Медиакультура : словарь терминов и понятий. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. 196 с.

Научное издание

Кириллова Наталья Борисовна

**Парадоксы
медийной цивилизации**

Избранные статьи

Редактор, корректор Е. Е. Крамаревская
Художественный редактор С. В. Малышева

Дизайн, верстка С. В. Малышева
Компьютерный набор М. А. Балашкина

Подписано в печать 25.10.2017.
Формат 84х108/32. Печать офсетная. Усл. печ. л. 28,2.
Тираж 300 экз. Заказ № 334.

Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 350-56-64, 358-93-22
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press-urfu@mail.ru
<http://print.urfu.ru>



КИРИЛЛОВА НАТАЛЬЯ БОРИСОВНА

Заведующая кафедрой культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, доктор культурологии, профессор, заслуженный деятель искусств РФ. Автор 45 книг, брошюр, учебных пособий и более 300 статей в специализированных изданиях, научных сборниках, энциклопедиях.

Сфера профессиональных интересов – проблемы теории и истории медийной культуры, аудиовизуальных искусств и технологий, медиаменеджмента и медиаобразования, теоретические аспекты медиалогии – новой науки информационной эпохи.